

إضاءات نقدية فى الأدبين العربى و الفارسى

فصلية محكمة، السنة الخامسة، العدد الثامن عشر

صيف۱۳۹۴ ش / حزيزان ۲۰۱۵ م

القصّة القصيرة جداً بين الأدبين العربي والفارسی: نظرة إلي نماذج من الكاتب المغربی "عبدالسميع بنصابر" والكاتب الإيرانی "جواد سعيدی‌پور"

- عبدالعلی آل بويه لنگرودی؛ زهير جاسم؛ وسام رومية (۳۵-۹)

بنية القصيدة فی شعر جارالله الزمخشری: دراسة تحليلية

- حسن دادخواه طهرانی؛ خيرية عجرش؛ غلامرضا كريمی‌فرد؛ زهرة آذری (۳۵-۹)

الرموز النباتية فی الشعر الفارسی المعاصر: دراسة فی أشعار "أخوان ثالث" و"شاملو" و"شفيعی كدكنی"

- عبدالحسين فرزاد؛ سيدابراهيم آرمن؛ ليلی نادری (۳۵-۹)

المقاومة فی الشعر الجزائری والإيرانی: دراسة مقارنة بين مفدی زكريا و فرخی يزدی

- عيسی متقی‌زاده؛ سيد إسماعيل حسينی أجداد؛ حامد پورحشمتی (۳۵-۹)

مظاهر المقاومة فی شعر ابن القيسرانی

- سيد مهدی مسبوق؛ سارا اسدی (۳۵-۹)

المصاحبة اللفظية فی شعر لبيد بن ربيعة العامری: دراسة دلالية

- سيد محمود ميرزايی الحسينی؛ علی نظری؛ يونس ولئی (۳۵-۹)

الأنيما معشوق "حافظ" المثالی

- ماه نظری (۳۵-۹)

ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الخامسة – العدد الثامن عشر – صيف ١٣٩٤ش / حزيران ٢٠١٥م

صص ٣٠ ـ ٩

القصّة القصيرة جدًّا بين الأدبين العربي والفارسي نظرة إلى نماذج من الكاتب المغربي "عبدالسميع بنصابر" والكاتب الإيراني "جواد سعيدي‌پور"

عبدالعلي آل بويه لنگرودي (الكاتب المسؤول)*

زهير جانسيز**

وسام رومية***

الملخّص

إنّ المتتبّع للحركة الأدبية يرى اهتماماً واسعاً حظيت به القصّة القصيرة جدًّا خصوصاً في الآونة الأخيرة، ذلك بسبب الدور البارز الذي تركته على الساحة الأدبية بشكل عام، وعلى المتلقّي بشكل خاصّ. إنّ المقال الذي بين أيدينا يتناول بحثاً في الأدب المقارن، طرفاه الأدبان العربي والفارسي، أمّا نقطة البحث فهي القصّة القصيرة جدًّا، والهدف من المقال تسليط الضوء على القصّة القصيرة جدًّا في الأدبين وعقد مقارنة بينهما من خلال النشأة ورأي نقاد الأدبين حيال هذا الفنّ، ومن ثمّ دراسة مقارنة على بعض القصص القصيرة جدًّا اختيرت من كلا الأدبين وتحليلها للكشف عن العناصر القصصية التي تضمّنتها. ومن النتائج التي توصّل إليها المقال أنّ نقاد الأدبين متّفقون – إلى حدّ ما – في تعريف القصّة القصيرة جدًّا، واتّسامها بعناصر القصّة القصيرة، وهذا ما سنتوصّل إليه لاحقاً من خلال تحليل بعض القصص القصيرة جدًّا التي اخترناها من الأدبين. كما نجد التوافق في إطلاق مسمّيات عدّة على هذا الفنّ من قبل نقّاد الأدبين. أمّا الاختلاف الجزئي البسيط الذي وجدناه فيتمثّل في طول القصّة القصيرة جدًّا. و بالنسبة للمنهج المتّبع في تحليل القصص المختارة، فهو المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد على المصادر المكتبية، من خلال إسقاط عناصر القصّة القصيرة على القصص المختارة لنبيّن إمكانية توفّر العناصر القصصية وكيفية توظيفها بشكل يحقّق الروح القصصية لها.

الكلمات الدليلية: الأدب العربي والأدب الفارسي، الأدب المقارن، القصّة القصيرة جدًّا.

---

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران.

Alebooye@hum.ikiu.ac.ir

**. طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران

***. طالبة مرحلة الدكتوراه في اللغة الفارسية وآدابها بجامعة الإمام الخميني الدولية، قزوين، إيران

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. فاطمة پرچگاني

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١٢/٣ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٨ش

مقدّمة

يعتبر فنّ القصّة القصيرة جدًّا من الفنون الأدبية التى اهتم بها النقاد والدارسون، فظهورها فى مطلع التسعينيات من القرن الماضى فرض جدلاً واسعاً بين النقاد لما أثارته من موضوعات حيال الظروف المعيشية والأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى يعيشها الإنسان المعاصر.

وإنّ تطوّر الحياة الراهنة وارتباطها بعصر التكنولوجيا، جعل الكتّاب يبحثون عن فنّ يواكب هذا التطوّر الذى تشهده الحياة العصرية، وقد وجدوا ضالّتهم فى هذا الفنّ الأدبى الذى يحقق رغبات الكتّاب وطموحاتهم، فالقصّة القصيرة جدًّا فنّ قصير يحكى حكاية صغيرة تتضمّن العناصر اللازمة التى لا تتوفّر فى غيرها من الفنون الأدبية الأخرى، وهذا الأمر ما وقف عنده النقاد وأثار جدلهم حيال تعريف حقيقى لهذا الفنّ الجديد. ومن هنا نرى أنّ التعريفات العديدة التى أطلقت على هذا الفنّ يدلّ على عدم توافق النقّاد فى إطلاق تسمية موحّدة له. وكما هو معلوم فإنّ ظهور أىّ فنّ من الفنون على الساحة الأدبية، لابدّ وأن يشهد مؤيّدين ومعارضين له، وكان لهذا الفنّ الجديد نصيبه فى القبول والرفض، إلاّ أنّ هذا الأمر لا يعنى عدم رواج هذا الفنّ وارتقائه إلى مصاف غيره من الفنون الأدبية، بل على العكس، فقد شهدت الساحة الأدبية والنقدية دراسات حول هذا الفنّ، جعلت الدارسين يقفون عنده ويأخذ حصّته كغيره من الفنون فى الدراسة والنقد.

وفنّ القصّة القصيرة جدًّا –كما وضحنا– فنّ جديد يمتلك عناصر ومقوّمات تميّزه عن غيره من الفنون الأخرى، فهو فنّ يتميّز بالاستقلالية، ومقوّمات وعناصر تؤهّله ليرتقى كفنّ على الساحة الأدبية.

وللأهمية التى يشغلها هذا الفنّ، فقد آثرنا أن نقوم ببحث يصبّ قالبه على دراسة مقارنة لهذا الفنّ بين الأدبين العربى والفارسى، ويسلط الضوء على ما تناوله نقّاد الأدبين حيال هذا الفنّ الجديد، وفى نهاية البحث قمنا بدراسة مقارنة على بعض القصص القصيرة جدًّا فى كلا الأدبين، لنبين فيها الشكل الذى اتخذه هذا الفن، ونجيب عن هذا السؤال: هل التزم كتّاب الأدبين بالعناصر التى يتميّز بها هذا الفنّ أم لا؟

تبيين المسألة

الهدف من هذا المقال التعريف بالقصّة القصيرة جدًّا فى الأدبين العربى والفارسى والخصائص التى امتازت بها، والقيام بدراسة مقارنة على هذا الجنس الأدبى وتجلّيات هذه الخصائص عند الكاتبين المذكورين. سنحاول فى هذه المقالة الإجابة عن هذين السؤالين:

- كيف نشأت القصّة القصيرة جدًّا فى الأدبين العربى والفارسى؟
- كيف التزم الكاتبان بخصائص القصّة القصيرة جدًّا وتوظيفها؟

خلفية البحث

إن المتتبّع للأجناس الأدبية التى تحظى بها الساحة الأدبية يرى الكتّاب والنقّاد قد تناولوا القصّة القصيرة جدًّا بالعديد من الدراسات النظرية والمقارنة، ولم تتوقّف هذه الدراسات ضمن الأدب الواحد، بل تجاوز الأمر إلى الأدبين العربى والفارسى، ومن هذه الدراسات على سبيل المثال ولا الحصر:

٣-١ بررسى شروع داستان در داستانک با نگاهى به کتاب اپراى قورباغه هاى مرداب خوار، سميه دولتيان، کتاب ماه ادبيات شماره ٣٢(پياپى١٤٦) آذر ١٣٨٨. وتناولت الكاتبة فى هذا البحث تعريف القصّة القصيرة جدًّا ونشأتها ثم الحديث عن الكتاب من ناحية نقدية.

٣-٢ داستان کوتاه مينى ماليستى، زينب صابر پور، فصلنامة نقد ادبى. س ١. ش. بهار ١٣٨٥. وتناولت الباحثة فى مقالتها تعريف القصّة القصيرة جدًّا وخصائصها.

٣-٣ ادبيات داستانى، قصه، داستان، رمان، تهران، مير صادقى، جمال (١٣٦٦)، انتشارات شفا. وقد درس الكاتب فى هذا الكتاب عناصر القصّة القصيرة بالتفصيل، ثم طبّق هذه العناصر على إحدى القصص كدراسة مقارنة.

٣-٤ القصّة القصيرة جدًّا فى المغرب تصوّرات ومقاربات، سعاد مسكين، دار التنوخى، الرباط، ط. ١(٢٠١١). حيث قسمت الكاتبة كتابها إلى قسمين النظرى والتطبيقى. فتناولت فى القسم النظرى مبرّرات القصّة القصيرة جدًّا وظهورها ونشأتها

ومقاربتها مع الفنون الأخرى، ودرست فى قسم المقارنة نصوصاً من المغرب وكيفية دراسة المبدعين المغاربة لهذا الفنّ من حيث البناء والدلالة.

٥-٣ القصّة القصيرة جدًّا تاريخها ورأى النقاد فيها، جميل حمداوى، مجلة الأدب الإسلامى العدد ٦٣، (٢٠٠٩). ودرس الكاتب فى بحثه تعريف القصّة القصيرة جدًّا ونشأتها والآراء التى قدّمها النقّاد حيال هذا الفنّ الجديد.

٦-٣ القصّة القصيرة جدًّا، أحمد جاسم، منشورات دار عكرمة، دمشق، سورية، ط ١، (١٩٩٧). فقد تناول فى كتابه موقع القصّة القصيرة جدًّا بين غيرها من الفنون الأخرى، ثمّ تطرّق إلى الأركان المؤسِّسة للقصة القصيرة جدًّا وعناصرها، ثمّ اتخذ من مجموعة "أحلام عامل الطبعة" لمروان المصرى لكى يطبّق عليها العناصر التى ذكرها. وما يميّز هذا المقال عن غيره، أنّه أوّل مقال تناول القصّة القصيرة جدًّا كدراسة مقارنة بين الأدبين العربى والفارسى، وهذا ما يضيف لوناً جديداً على الدراسات المقارنة بين الأدبين.

الأدب المقارن

إنّ الأدب المقارن من العلوم الأدبية التى أوقفت الباحثين عنده، فاختلفت تسمياته عندهم وتعدّدت مدلولاته لديهم. والأدب المقارن «هو ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسى والمصطلح الانكليزى، وهو بإجماع المقارنين: تسمية ناقصة فى مدلولها، ولكن إيجازها سهل تناولها، فغلبت على كلّ تسمية أخرى.» (هلال، ١٩٦١م: ١٦) والأدب المقارن كما يوضحه كمال أبوديب «هو دراسة الأدب خارج حدود بلد معيّن واحد، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى مثل الفنون والفلسفة و.. من جهة أخرى، وباختصار فالأدب المقارن هو مقارنة أدب بأدب آخر وبآداب أخرى ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنسانى.» (زلط، ٢٠٠٥م: ٤٨) ويرجع الفضل إلى الفرنسى "آبيل فيلمان" فى وضع الأسس الأولى لهذا الفرع الأدبى، أمّا منهج الأدب المقارن فى المدرسة الفرنسية فهوتاريخى قديم لا يختلف عن منهج الموازنات التى تقام فى الأدب القومى الواحد يعنى «ليس لهذا المنهج مميّزات تفرده عن غيره من

مناهج البحث الأدبى.» (الخطيب، ١٩٩٩ م: ٣٤) ويرى الكاتب مكّى أنّ المنهج الفرنسى «يهتمّ بكتاب الدرجات الدنيا.» (مكى، ١٩٨٧م: ٢٣٧)

الأدب المقارن بين الأدبين العربي والفارسى

لا يخفى على دارسى الأدب الالتقاء الذى شهده الأدبان العربى والفارسى، ولم يقتصر ذلک على الأدب فحسب، فالجوانب التاريخية والفكرية والثقافية والفلسفية والدينية، خير شاهد على ما تناولته الدراسات بين هذين الأدبين.

فالعلاقة الوطيدة بينهما تعود «إلى عصور تاريخية مغرقة فى القدم تجسّدت فى الحياة والفن والأدب.. إذ تجلّى فى الأدبين العربى والفارسى مفاهيم التصوّر الدينى والفلسفى الممزوجة ببحر العزّة والعظمة الإلهية والموشّاة بكلّ المودّة والمحبّة على الصعيد الاجتماعى.» (جمعة، ٢٠٠٦م: ١١)

وهذه العلاقة الوثيقة بين الأدبين لم يكن وليدة يوم، بل منذ القدم ولاسيما بعد دخول الإسلام إلى بلاد فارس، ودور الترجمة فى نقل آثار أدبية بين الأدبين «ومن هنا نتوقف عند القواسم المشتركة اللغوية والفنية فى الأدبين كالألفاظ والمصطلحات والأساليب والاقتباس الحرفى والأوزان والقافية والقصّة، فكلّها مثلث ملامح مشتركة فى الأدب العربى والإيرانى.» (المصدر نفسه: ١٣) كما أنّ الارتباط والتأثير بين الأدبين وصل إلى حدّ ظهور فنّ الملمّع فى اللغة الفارسية، وفيه استطاع الشاعر الفارسى أن ينظّم شعراً باللغتين الفارسية والعربية مع أنّ لكلّ منهما ميزاته الخاصّة فى الوزن والقافية. وهنا نذكر مطلع الغزلية الشهيرة للشاعر سعدى الشيرازى التى يقول فيها:

سَلِ المصانعَ ركباً تهيمُ فى الفلواتِ تو قدر آب چه دانى كه در كنار فراتى (سعدى، ١٣٨٦ش: ٦٠٥)

ترجمة الشطر: أنت ما يدريک قيمة الماء والفرات بجوارک.

وإنّ مجالات الالتقاء بين الأدبين عديدة وواسعة، فالقرآن الكريم هو أوّل ما جمع المسلمين على منهج واحد، لما شهده هذا الكتاب العظيم من دراسات عديدة أوقفت الباحثين فى كلا الأدبين لتقديم بحوث زخرت بها، كما أنّ قصص القرآن وقصّة يوسف

وزليخا وكليلة ودمنة و.. من الانجازات الأدبية التى أدّت دورها فى خدمة الأدبين العربى والفارسى. ولمّا كان الحديث يطول عن هذا النتاج الأدبى المشترک، لذلک اقتصرنا فى بحثنا هذا على دراسة نوع من الفنون الأدبية التى شهدها العالمان الأدبيان الفارسى والعربى لتسليط الضوء على الدراسة المشتركة لهما حيال هذا الفنّ الجديد الذى شهدته الساحة العالمية وشغلت بال الدارسين فى هذا الوقت.

عبدالسميع بنصابر وجواد سعيدى پور

عبد السميع بنصابر قاصّ وروائى مغربى، من مواليد الثانى من تموز ١٩٨٦م بقرية "المعدن الأصفر" بنواحى مدينة مراكش، يُقيم بمدينة الداخلة منذ ١٩٩١، ويشتغل حالياً مُدرّساً بنفس المدينة. وله مجموعات قصصية و روايات عديدة ورائعة و من أهمّها مجموعة قصصية "حبّ وبطاقة تعريف" ومجموعة قصصية "الرقص مع الأموات" ورواية "خلف السور بقليل" وبسبب إبداعه القصصى والروائى فقد نال جوائز عديدة؛ منها الجائزة الأولى للقصّة القصيرة فى مسابقة أحمد بوزفور العربية بمشرع بلقصيرى، وجائزة الإبداع عن جوائز ناجى نعمان العالمية بلبنان سنة ٢٠١١ عن مجموعته القصصية "الرقص مع الأموات" ٢٠١١.

جواد سعيدى پور من مواليد سنة ١٣٥٦ش وهو من كتّاب الرواية والقصّة القصيرة جدًّا، يمتاز أسلوبه بالوضوح والبساطة. له مجموعتان قصصيتان وهما مجموعة "هيجان" و"اپراى قورباغه مردخوار"؛ ورواية واحدة بعنوان "بزمرگى".

تعريف القصّة القصيرة جدًّا

نستطيع أن نعرّف القصّة القصيرة جدًّا من خلال وصفها وسماتها واعتبارها كجنس أدبى يمتاز بصفات وملامح تخولها أن تكون نوعاً أدبياً فى ميادين الأجناس الادبية. «فالقصّة القصيرة جدًّا جنس أدبى يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثّف والانتقاء الدقيق، ووحدة المقطع، علاوة على النزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشر وغير المباشر، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب، واستعمال النفس الجملى القصير الموسوم بالحركية، والتوتّر المضطرب، وتلازم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات

الحذف والاختزال والإضمار.» (حمداوی، ٢٠١٠م: ٢)

وللكاتب «أحمد جاسم الحسين» رأی آخر حيال تعريف القصّة القصيرة جدًّا فيری أنّ «القصّة القصيرة جدًّا لا تتجاوز ثلاثين كلمة، وقد تمتدّ إلی حجم صفحة واحدة أو أربع أو خمس صفحات.» (أرناؤوط، ٢٠١٢م: ١)

وقد عرفت «سعاد مسكين» القصّة القصيرة جدًّا بأنّها «تجلٍّ سردی، وتنويع فنّی داخل جنس أدبی أعمّ هو القصّة، عرفه المشهد الثقافی العربی من التحولات السوسيو ثقافية، ومواكبة لتغيرات الحياة الراهنة التی تسير وفق خطی متسارعة ولتبدل جماليات المتلقی وأذواق القراء.» (مسكين، ٢٠١١م: ١٥و١٦)

وبالنسبة لنقّاد الأدب الفارسی و دارسيه يمكن القول إنّهم نظروا إلی هذا الجنس الأدبی نظرة لا تبتعد عمّا رآه النقّاد العرب، فالقصّة القصيرة جدًّا: «قصة أقصر وأقلّ حجماً من القصّة، ولا تقلّ كلماتها عن خمسمائة كلمة ولا تزيد عن ألف وخمسمائة كلمة، وتشمل جميع عناصر القصّة القصرة من حيث الإثارة والمهارة.» (ميرصادقی وذوالقدر، ١٣٧٧م: ١٠٠)

وبناء علی التعريف السابق يعرّف الكاتب «ميرصادقی» هذا الفنّ بقوله «القصّة القصيرة جدًّا فنّ يشمل جميع عناصر القصّة بإيجاز واختصار، وغالباً ما تكون نهايتها بطريقة مثيرة.» (ميرصادقی، ١٣٦٦ش: ٥٨)

وبالمقارنة بين التعريفات السابقة نلاحظ أنّها تتّفق علی أنّ القصّة القصيرة جدًّا تمتاز بقصر الحجم والإيجاز بالمقارنة مع القصّة القصيرة، إلاّ أنّها لا تخلو من عناصر القصّة القصيرة.

تعدّد التسميات للقصّة القصيرة جدًّا

إنّ دخول فن القصّة القصيرة جدًّا إلی أدبنا وانتمائه إلی مصاف الفنون الأدبية الحديثة التی تربعت واتّخذت مكانها بين أنواع الفنون الأخری، والطريقة التی يعبّر فيها أدباؤنا عن الأحداث، جعلت النقّاد يطلقون تسميات متعدّدة عليها، الأمر الذی جعلهم لا يثبتون علی تسمية واحدة لها، وهذا الأمر ما نراه فی الأدبين معاً.

فقد أطلق النقّاد العرب تسميات عديدة على هذا الفنّ، ومن هذه التسميات «القصّة القصـــيرة جدًّا، ولوحات قصصية، وومضات قصصية، ومقطوعات قصيرة، وبورتريهات، وقصص، وقصص قصيرة، ومقاطع قصصية، ومشـــاهد قصصية، والأقصوصة، وإيحاءات، والقصّة القصيرة الخاطرة، والقصّة القصيرة الشاعرية، والقصّة القصيرة اللوحة، والقصّة اللقطة، والكبســـولة، والقصّة البرقيـــة، وحكايات ولقطات قصصيـــة، والقصّة الومضة، وقصص مينمالية.» (حمداوى، ٢٠٠٩م: ٢)

ونرى الأمر ذاته عند نقّاد الأدب الفارسى الذين أطلقوا تسميات عديدة على هذا الفنّ الأدبى منها: «القصّة القصيرة جدًّا (داستان مينى مال)، القصّة الومضية (داستان برق آسا)، القصص كعلبة الكبريت (داستان هاى قوطى كبريتى)، القصّة المحبوكة (داستان طرح وار)، القصّة النحيفة (داســـتان لاغر)، القصّة الحارّة (داستان آتشين)، القصّة الصغيرة (داستان كوچک)، القصة المفاجئة (داستان ناگهانى)، القصّة كالومضة الخاطفة (داستان برق آساى ارزان)، القصّة الســـريعة (داســـتان تند)، قصة بطاقة العيد (داستان كارت پستال)، القصّة المعلبة (داستان كنسرو شده)، وأسماء أخرى.» (دولتيان، ١٣٨٨م: ٢)

نرى أنّ الأدبين لم يستقرّا على تعريف جامع وشامل لهذا الجنس الأدبى بحيث يجعل الباحث يقف على مســـمىً واحد يتّخذه فى حديثه عن هـــذا الجنس الأدبى، لأنّ النقّاد والدارسين لم يجمعوا موقفهم من القصّة القصيرة جدًّا على رأى واحد، الأمر الذى دعا بهم إلى اتّخاذ مواقف متعدّدة حيال هذا الفنّ، كما تباينت مواقفهم ما بين «موقف محافظ يدافـــع عن الثابت والأصالة والهوية فيناصر النموذج المعيارى والتأسّـــى فى كلّ فنّ، ثمّ يتخوّف مـــن كلّ ما هو حداثى وتجريبى جديد. وهناك موقـــف النقّاد الحداثيين الذين يرجعـــون بكل الكتابـــات الثورية الجديدة التى تنزع نحو التغيـــير والتجريب والإبداع، وتســـتهدف التمرّد عن كلّ ما هـــو ثابت، وثمّة موقف المتمرّديـــن والمتحفّظين فى آرائهم وقراراتهم التقويمية.» (حمداوى، ٢٠٠٩م: ٣)

الجذور التاريخية للقصّة القصيرة جدًّا

مـــن المعلـــوم أنّ أى جنس من الأجناس الأدبية لا يأتى عفو الخاطر، بل لابدّ له من

جـذور وعوامل أثّرت عليـه ليری النور بين ميادين الأدب، وبمـا أنّنا فی عصر التطوّر والسـرعة، فقد ظهر هذا الفنّ فی مطلع القرن العشرين لعوامل ذاتية وموضوعية وذلک مع "آرنست هيمنجوای" سنة ۱۹۲۵م، وذلک حينما أطلق علی إحدی قصصه مصطلح "القصّة القصيرة جدًّا" وکانت تلک القصّة تتکوّن من ثمانی کلمات فحسب: "للبيع، حذاء لطفل، لم يلبس قطّ". بينما يعد الکاتب الغواتيمالی "أوجستو مو نتير وسو" أوّل من کتب أقصر نصّ قصصی فی العالم تحت عنوان الديناصور: «حينما استفاق، کان الديناصور ما يزال هناک.» (حمداوی، ۲۰۰۹م: ۵)

لکـن هذا الظهور الأوّل للقصـة القصيرة جدًّا لم يکن ليراه بعض النقّاد، لأنّهم کانوا يـرون رأياً آخر فمنهم من يری بأنّ القصّة القصيرة جـدًّا لم تظهر بأمريکا اللاتينية إلاّ سنة ۱۹۵۰م بالأرجنتين، وذلک مع مجموعة من الکتّاب مثل "بيوی کازاريس" و"وجون لويس بورخيـس" اللذين أعدّا أنطولوجيا القصّة القصيرة جـدًّا، وکانت هذه القصص القصـيرة والعجيبة جدًّا تتکوّن من سـطرين فقط، و بعد ذلک انتشـرت هذه القصص القصيرة جدًّا بشکل من الأشکال بأوروبا والولايات المتحدة الأمريکية والعالم العربی، وذلک عن طريق الترجمة والمثاقفة وعمليات التأثير والتأثر.» (المصدر نفسه: ۳)

وعلی الرغم من هذا کلّه، فإنّنا نجد لهذا الفنّ الجديد جذوراً عربية تتمثّل فی سـور القرآن الکريم القصيرة والأحاديث النبوية، وفی کتب أخبار البخلاء والحمقی واللصوص، بالإضافة إلی النکات والألغاز والأحاجی، فالباحث فی سور القرآن وکتاب المستطرف فی کلّ فنّ مسـتظرف للأبشـيهی، وکتب الجاحظ وغيرها من الکتب سيری أنّها مليئة بأمثال قصص هذا النوع الجديد من الفنون.

وينطبق الأمر ذاته علی الأدب الفارسـی، فإنّ من يقرأ کتاب "جلسـتان" لسـعدی سـيعرف أنّ هذا الکتاب مليء بالقصص القصيرة جدًّا التی لا تبتعد فی إطارها وأحداثها عـن هذا الفنّ الجديد الـذی دخل أدبنا المعاصر. وعلی الرغم من هذا کلّه، إلاّ أنّ القصّة القصيرة جدًّا لم تتبلور باعتبارها جنساً أدبياً جديداً فی أدبنا إلاّ مع بداية التسعينيات من القرن العشـرين، وذلک فی دول بلاد الشـام والمغرب العربی. أمّا بالنسبة للأدب الإيرانی المعاصر فهذا الفنّ لم يرَ مکانة له فی الساحة الثقافية الإيرانية إلاّ مع بداية القرن العشرين.

الخصائص الفنية للقصة القصيرة جدًّا عند نقّاد الأدب العربي

إنّ لكلّ فنّ من الفنون الأدبية التي يحتضنها تراثنا الأدبي خصائص تميّزه عن غيره من الفنون الأخرى، بحيث تجعله فنّاً ينفرد بسماته وأركانه التي يعتمدها الدارسون والنقّاد في نقد نصوصه أو مقارنتها مع غيرها من النصوص الأخرى، وليس الأمر في ذكر الخصائص والأركان الخاصّة بالقصّة القصيرة جدًّا لتحجيم هذا الفنّ، بل على العكس من ذلك من أجل رسم الطريق الواضح الذي يسير إليه الدارس والمتتبّع لهذا الفنّ، وهذه الخصائص هي:

١-١٠ القصصية: «بصفتها أهمّ الأركان المؤسسة للقصة، فلا تتمظهر إلاّ بوجود قصّة مكيّفة لبنية هذا الجنس الجديد، والقصّة بأبسط تعريفاتها: حكاية تتسلسل أحداثها في تتابع واطراد، لتفضي إلى تطوّر لأحداث منتظمة في زمن.» (حسني محمود وآخرون، ٢٠٠٤م: ٩)

فالقصّة القصيرة جدًّا بناء على هذا التعريف تمتلك حكاية وأحداث وشخصيات وحوار يقتضيه شكل القصّة وما تدور حوله، والنصّ الذي يمتلك الحكاية وعناصر القصّة لا يمكن له أن يبقى في مضمار القصّة القصيرة جدًّا، بل ينحو منحىً آخر ويسلك طريق الخاطرة أو النكتة أو غيرها.

٢-١٠ التكثيف والقصر: وبالنسبة للتكثيف نلاحظ أنّ القصّة القصيرة جدًّا تفرط في القصر حتّى يصبح غاية الكاتب ومقصده، لكن هذا القصر لم يأت عفو الخاطر، فالتكثيف في الحوار والحدث والموضوع والفكرة والزمان والمكان يفضي حتماً إلى القصر المطلوب ويحول دون الإطالة. (البطانية، ٢٠١١م: ٢٢٤) و هذا القصر والتكثيف يضمن «المحافظة على متانة البناء دون تضييع المقولة مع ما يفرضه من حذف للروابط والنقلات، واعتماد على الإضمار والاستفادة من الضمائر والاقتصاد في الوصف، واستغلال الفراغ اللغوي، اعتماداً على مخيّلة المتلقي، وهذا كلّه يتطلّب تعاملاً خاصاً مع اللغة، وبعثاً للمحفزات واستثماراً لكلّ شيء حتى منتهاه.» (الحسين، ١٩٩٧م: ٣٩)

فتكثيف المعنى للوصول إلى القصر أمر مهمّ لنجاح النصّ ذلك أنّ «قيمة المكتوب لا تتحدّد بالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه شعراً كان أو رواية أو غيرها، بل التقنية الكتابية

التي تقرّر كثافة المعنى.» (دراج، ٢٠٠٦م: ١٢)

٣-١٠ البداية والقفلة

فالمقدّمة في كلّ عنصر أدبي مهمّة جدًّا لجذب المتلقّي وشدّه إلى النصّ ومن ثمّ الارتباط بالعرض والفكرة التي يريد أن يوصلها الكاتب، ثمّ لتلتقي بالخاتمة وتشكل معها انسجاماً رشيقاً يجعله مقبولاً لدى المتلقّي.

فالبداية تسهم في «الإمساك بالمتلقّي وشدّه، ويمكن أن تكتسب مداليل جديدة مقارنة مع الخاتمة.» (الحسين، ١٩٩٧: ٤٥)

أمّا الخاتمة فإنّها تقوم بوظيفة «نقطة التحوّل ولحظة التنوير في النماذج المألوفة غير أنّ دورها يتعاظم في النوع الجديد، إذ تكون سريعة وحاسمة وخاطفة ومفاجئة.» (عبيد الله، ٢٠٠٦م: ٩)

٤-١٠ التناصّ

للتناصّ دور هامّ في جلب الحيوية والحركة والتعبير للنصّ الذي يربط موضوع النصّ بالدلالات المستوحاة والمقحمة في النصّ الأصلي ليضيف ايحاءات جديدة لجذب المتلقّي وشدّه إلى النصّ المكتوب، ففي إحدى القصص القصيرة جدًّا للقاصّ إبراهيم الدرغوثي المسماة "الطين" نرى أنّ الكاتب قد استفاد من النصّ القرآني في توظيف مفرداته لخدمة نصّه في قصّته هذه يقول: «ثمّ بدأ الطين في الذوبان.. ليسيل على الثياب، نظرت من خلال زجاج نافذة السيارة، فرأيت عجباً: الرجال والنساء يتحوّلون إلى أكداس من الطين اللازب تملأ الرصيفين. فالإنسان أصله من طين وفق مقتضيات القرآن، والطين اللازب يذوب بالماء، وهنا تجلّت بمراعاة الأديب فنّ التناغم بين التصوير ودقّة الألفاظ وجزالتها ممّا يجعل لها أصداء وأضواء في نفسية القارىء لما تتبرّج المعاني وتلبس صورها الفنية.» (جابري، ٢٠٠٩م)

٥-١٠ اللغة

للقصّة القصيرة جدًّا خصائص وسمات تتيح لهذا الجنس الأدبي من الدخول إلى حقل الفنون الأدبية واتّخاذ مكانة تميّزه عن غيره، فهذا النوع الأدبي لابدّ له من أن يتّسم بمفردات اللغة العربية وأساليبها وإنشائها وصيغها التي تساعد هذا الفنّ للوصول إلى

المعـانى الحقيقية والغاية التى يريدها القاصّ «والقصّة القصيرة جدًّا محتاجة إلى الجمل الفعليـة القصيرة والسـريعة والمتعاقبة أو الجمل الإسميـة ذات الطاقة الفعلية، ذلك أنّ الحدث الذى تقدّمه لا يتيح المجال لتقديمه عبر الوسـائل غير المباشرة كالحوار المطوّل الذى يكشف الشخصية أو المنولوجات، ومن هنا تنشأ الحاجة إلى الجمل الفعلية أو ما يعوّض ما فيها من حركية وفعل.» (حطينى، ٢٠٠٤م: ٢٥)

٦-١٠ جمالية الزمان

«للزمن سـطوته التى لا تقـاوم فى نصوص القصّة القصيرة جـدًّا، وفى مقابل الرواية والقصّة القصيرة اللتين تهتمّان بجمالية المكان، فإنّ كاتب القصّة القصيرة جدًّا يعتنى بالزمان ويستخدمه لإبراز التغييرات فى المكان والشخصيات.» (محمد، ١٩٩٩م: ٣) فعنصر الزمان من أهمّ العناصر التى يستند إليها كاتب القصّة القصيرة جدًّا، لما له من دور كبير فى تغيير الواقع والجوّ العامّ للقصة القصيرة جدًّا وارتباطه بالشخصيات والمكان.

وإذا مـا انتقلنا إلى بعـض النقّاد والباحثين لوجدنا أنّ الباحث جميل حمداوى يعدّد الخصائص الفّنية والشكلية للقصّة القصيرة جدًّا ويحصرها بما يلى:

- «المعيار الكمى: بما تمتاز به القصّة القصيرة جدًّا من قصر الجمل وظاهرة الإضمار الموحى، والحذف الشـديد، مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التى لا يمكن أن تستغنى عنها القصّة.

- المعيار الكيفى: يستند فنّ القصّة القصيرة جدًّا إلى الخاصية القصصية التى تتجسّد فى المقوّمات السردية الأساسية لفنّ الحكى: الأحداث والشخصيات والفضاء والمنظور السردى والبنية الزمنية وصيغ الأسلوب.

- المعيار التداولى: تهدف القصّة القصيرة جدًّا إلى إيصال رسائل مشفّرة بالانتقادات الكاريكاتورية السـاخرة والطامحة أيضاً بالواقعية الدرامية المتأزّمة إلى ذلك الإنسان المقهور والمستلب والمستغل.» (حمداوى، ٢٠٠٧م: ٧و٨)

خصائص القصّة القصيرة جدًّا عند نقّاد الأدب الفارسى

هذا بالنسـبة للخصائص الفنية والشـكلية التى يراها بعض الباحثين والنقاد العرب

حيال القصّة القصيرة جدًّا، أمّا بالنسبة لما رآه نقّاد الأدب الفارسى فقد تجلّى ذلک فى الخصائص التالية:

١-١١ البساطة

تتمتّع القصّة القصيرة جدًّا بالبساطة، لأنّ طرحها بشكل قصير يبعدها عن التعقيد الذى تتمتّع به القصّة.

٢-١١ الإيجاز والاختصار أكثر من الحدّ اللازم

وهذا الإيجاز من الخصائص الأصلية للقصة القصيرة جدًّا، ويجب الابتعاد عن الحشو والزوائد، والقصّة القصيرة جدًّا كغيرها من الفنون تمتاز بخصوصية خاصّة فهى: كالرسم والموسيقا والنحت وغير ذلک من الفنون الأخرى.

٣-١١ محدودية الزمان والمكان

«فأغلب القصص القصيرة جدًّا تقع فى زمان أقلّ من يوم أو عدّة ساعات وأحياناً عدّة لحظات.» (جزينى، ١٣٧٨م: ٣٧)

٤-١١ الشخصيات

بما أن القصّة القصيرة جدًّا تمتاز بقصرها الذى يتجاوز الحدّ، لذا فالشخصيات فيها محدودة، وأغلبها أشخاص عاديون ومن المجتمع. «حتّى أنّه فى معظم المواضع فالإنسان وحيد، يائس.» (جزينى، ١٣٧٨م: ٣٧)

٥-١١ سهولة اللغة

إنّ القصر والمحدودية التى تمتاز بها القصّة القصيرة جدًّا جعلتها تقع أسيرة وبعيدة عن التزيين الأدبى وتجبر الكاتب على التقيّد بالنصّ وباللغة السهلة المناسبة للواقع.

٦-١١ الواقعية

وذلک بسبب قصر حجمها ومحدوديتها، لذلک لا يمكن أن نجد فيها ما يدلّ على الخيال.

وعلى الرغم من الخاصيات التى امتازت بها القصّة القصيرة جدًّا، إلاّ أنّ المخالفين لها قد أحصوا العديد من الخصائص التى وجدوها فى هذا الفنّ ومنها:

- حذف الأفكار الفلسفية الكبيرة.
- عدم طرح الأفكار التاريخية.

- البعد عن المواقف السياسية.
- عدم تعمّق الشخصيات فى الموضوع بشكل كاف.
- توصيف بسيط للأحداث.
- عدم التفات للأمور الأخلاقية.

لكـن "بار تلمى" يقول عندما أحصى هذه الاتهامات: «إنّى لأعجب، إذا كانت جميع القصـص لا تمتلك هذه الأشـياء كلّها، وهى رائعة بهـذا المقدار بحيث يقول هؤلاء هذا الكلام، لكن لماذا هذا الصراخ والغوغاء التى يصدرونها.» (صادقى، ١٣٧١م: ٧)

١٢- نماذج مقارنة

بعد أن قمنا بتسـليط الضوء على القصّة القصيرة جدًّا بين الأدبين العربى والفارسى من حيث التعريف والنشـأة والخصائص الفنية والشـكلية التى يمتاز بها هذا النوع من الفنون الأدبية، لا بدّ لنا بعد هذا الحديث النظرى أن نقوم بدراسة مقارنة على نماذج للقصّة القصيرة جدًّا اخترناها من الأدب العربى للكاتب المغربى عبدالسميع بنصابر، ومن الأدب الفارسى للكاتب الإيرانى جواد سعيدى پور. وقد اخترنا ثلاث قصص قصيرة جدًّا من الأدب العربى كنّا قد وقعنا عليها حينما كنّا نطالع مجلّة (الجوبة) وقد اسـتوقفتنا هذه القصص، وقد آثرنا أن تكـون نماذج اختارناها للتحليل فى مقالنا هذا، ووقع الأمر ذاته حينما اخترنا القصص الفارسية للكاتب جواد سعيدى پور، وسنحاول تحليل القصص المختارة من الأدبين من خلال ذكر الخصائص التى احتوتها هذه القصص ووظّفت لخدمة النصّ.

وقد اخترنا من الأدب العربى ثلاث قصص للكاتب عبدالسـميع بنصابر، وهو كاتب مغربى، وهذه القصص هى: "الكسوف، وتتويج، وفنان".

١-١٢ كسوف

- فى البدء كانت السماء
- السماء أمطرت وأنبتت زهوراً زاهية ألوانها.
- بعد ذلک، جاءت الشمس، فأدفأتها بأشعّتها
- ثمّ جاء القمر.... فداعبها بضيائه
- لو لم يتواعدا

- لو لم يلتقيا
- لما حدث الكسوف، ولما ذبلت كلّ تلك الزهور الجميلة. (الجوبة، العدد ٢٧: ٥٢)

٢-١٢ تتويج

برد قوافيه،
هجا النظام.
شحذ كلماته،
رمى السهام..
أصاب قلوب الجماهير.
صفقوا بحماس.
وريثما خلا إلى شياطينه، هنؤوه بحرارة ووعدوه
بالأوسكار. (نفسه: ٥٢)

٣-١٢ فنان

- حلم طويلاً
-رسم قمراً
- لابد له من مسكن
- رسم خلفه سماء
- تذكر الحبية
- رسم قربه شمساً
- لكنّ الشمس أحرقت القمر والسماء ... والفنّان. (نفسه: ٥٢)

٤-١٢ التحليل

يرسم الكاتب فى قصّته الأولى (كسوف) صورة الكسوف من خلال العناصر التى لامست الواقع، والتى حضرت بقوّة لتصيغ هذه اللوحة الجميلة فثمة: سماء وقمر، وشمس وزهور.

والمكان هو السماء والأرض الذين تلتقى فيهما حكاية الكاتب، والزمن يمتدّ من الماضى إلى الحاضر والمستقبل، لأنّ هذه الحادثة قد تكرّرت فى الماضى وتتكرّر فى الحاضر، ولابدّ أن تحدث فى المستقبل. ولا يخلو النص من الفرح والابتسامة. أمّا الأحداث فكلّها صيغت فى الماضى باستخدام الأفعال (كانت، أمطرت، أنبتت، جاءت، حدث..).

وإنّ مجموع هذه العناصر كلّها تجعل من هذا النصّ قصّة قصيرة جدًّا، ففى النصّ تكثيف لغوى، وفيه رمزية ومفارقة، فقد صوّر الكسوف بأسلوب يسترعى انتباه المتلقّى من خلال التقاء الشمس والقمر.

والحدث الحكائى يبقى متمثلاً فى الفعل الماضى الذى وجدناه فى جمل النصّ كلّها.

فالكاتب فى هذه القصّة قد أسقط عناصر القصّة القصيرة جدًّا من البداية والخاتمة والتكثيف اللغوى والشخصيات التى أوردها واللغة السهلة المفهومة.

٥-١٢ القصّة الثانية (تتويج)

نلاحظ فى هذا النص الدهشة التى يخلقها الكاتب فإثارة المتلقّى وجذبه لما يريد قوله، فالشخص الذى يتحدّث عنه مغيّب لا يوجد ما يدلّ عليه إلاّ أفعاله التى قام بها ليصبوا إلى ما يرد وهى جائزة الأوسكار.

فثمة فائز بجائزة الأوسكار، وجمهور يصفق بحماسة، وكلمات قد كتبها وشحذها لتكون السبب فى نيله الجائزة.

والحدث الحكائى قد تمّ أيضاً فى هذه القصّة فى الزمن الماضى من خلال تكثيف الأفعال الماضية التى استخدمها فى الزمن الماضى (برد، هجا، شحذ، رمى، أصاب،...). كما أنّ عنصر الرمز حاضر فى هذه القصّة، فالأحداث المتسارعة التى أوردها الكاتب منذ أن ألقى بطله تلك الكلمات كالسهام فى قلوب الجماهير التى لم تطق السكون، بل انطلقت الأيدى لتصفّق فرحاً بما سمعته آذانهم، الأمر الذى أدّى إلى قبول المخاطب ووعد البطل بالأوسكار. فالمقدّمة والخاتمة والحكاية والرموز واستخدام اللغة المكثّفة قد تضافرت جميعها لتكوّن هذه القصّة المتكاملة.

٦- ١٢ القصّة الثالثة التى حملت عنوان (فنان)

فيرسم لنا الكاتب صورة لا تخلو من الألم والحزن من خلال العناصر الواقعية التى توخّاها الكاتب، والتى تمثّلت فى: القمر والمسكن والشمس والفنّان. والمكان الذى اختاره كان عالم الخيال الذى تسمو فيه كلّ الأمور ويستطيع الإنسان أن يختبىء وراءه، لكن حلم الكاتب اضمحلّ وصار فى غياهب النسيان، لأنّ الشمس أحبطت عليه حلمه. والتكثيف اللغوى حاضر بفعله الماضى أيضاً: (حلم، رسم، تذكر، أحرقت،..) كما لم يخلو النصّ من الرمزية التى أجاد الكاتب استخدامها، كذلك المفارقة فى تلاشى هذا الحلم

بعد ظهور الشـــمس واخفائه وعدم تحقّقه. فالعناصر القصصية متواجدة وبقوة من خلال المقدّمــة والخاتمة والحكائية واللغة والتكثيف. فالقصص الثــلاث التى قمنا بتحليلها قد توافرت فيها عناصر القصّة القصيرة جدًّا لترســم جميعها لوحة فسيفسائية تثير إعجاب المتلقّى وتترك أثرها فيه.

وبعد تحليل هذه القصص من الأدب العربى، سنقوم بتحليل ثلاث قصص قصيرة جدًّا من الأدب الفارسى من خلال إلقاء الضوء على العناصر القصصية التى امتازت بها، وقد اخـــترت ثلاث قصص من كتاب"ابراى قورباغه هـــاى مرداب خوار للكاتب الإيرانى "جواد ســعيدى پور"، وهـــذه القصص هى: "او نمى داند (لا يعلم)، انگشـــتر (الاصبع)، كبوتر سفيد (الحمامة البيضاء)."

٧-١٢ او نمى داند (لا يعلم)

- بدون طناب وتوپ وكلاه ودماغ قرمز.

- روبه روى زن پشت ميز توى يک رستوران

نشسته وبه خودش مى گويد: "نبايد بفهمد من يک دلقكم"

- دستش را به طرف صورتش مى برد مطمئن شود آن دماغ توى صورتش نيست.

- چند بار با خودش تكرار مى كند: "او نمى داند، پس بايد جدى باشم". (سعيدى پور، ١٣٩٠ش)

الترجمة:

جلــس خلف الطاولة فى أحد المطاعم أمام امــرأة دون أن يكون معه الحبل والكرة والقبعــة والأنف الأحمر، وقال فى نفســه: من الأحرى ألاّتعلم تلــک المرأة أنّى مهرج. وضع يده على أنفه ليتأكّد أنّه لم يضع أنفه البهلوانى. حدّث نفسه مراراً قائلاً: هى لاتعلم، إذن علىَ أن أكون جادًّا فى أمرى.

* انگشتر (الخاتم):

زن مى پرسد: "چرا آن انگشتر را دادى به من؟"

مى پرسد: "بدلى بود نه؟"

مرد مى گويد: "نه"

زن مى پرسد: "پس چرا دادى به من؟"

می پرسد: "بدلی بود نه؟"

مرد می گوید: "نه"

زن می خواهد خودش را راضی کند

باور نمی کند.

می گوید: "دادمش به یک نفر دیگر، بدلی بود نه؟" (نفسه، ١٣٩٠ش)

الترجمة:

سألت المرأة: لماذا أعطيتني هذا الخاتم؟

سألته: هل كان مزيّفاً؟

قال الرجل: لا

سألت المرأة: لكن، لماذا أعطيتني إياه؟

سألت: أكان مزيّفاً؟

قال الرجل: لا

أرادت المرأة أن تقنع نفسها، فهي لم تكن مصدّقة.

قال: أعطيتُه لشخص آخر، كان مزيّفاً. أليس كذلک؟

❊ كبوتر سفيد (الحمامة البيضاء):

از بزرگی دلت پر كشيدی، رسيدی به آسمان.

كبوتری سفيد شدی، خانومی كردی، آمدی سری هم به ما بزنی.

ولی سگم !

خر بود، نفهميد گلوی چه كسی را گرفته. (نفسه، ١٣٩٠ش)

الترجمة:

من عظمتک، امتلأ قلبک بالقوّة حتّى وصلت عنان السماء، صرت حمامة بيضاء، أصبحت صاحب زوجة، وجئت نحوی لتضربنی.

لكن كلبی !

كان حماراً، لم يعرف أمام من كان عليه أن ينبح.

تحليل القصص:

٨-١٢ قصة "لايعرف"

يصـــوّر الكاتب فى هذه القصّة لوحة فنية بطلاها رجل ســيرك وامرأة، والمكان هو المطعم، وزمن الأحداث الماضى وربما تتكرّر فى المســتقبل، فهذا الرجل الذى جلس فى المطعم حاول أن يلفت انتباه امرأة جلست أمامه، وكان قد خلع ملابس السيرك، وأراد إثبات هذه الشخصية أمام تلك المرأة، فمن خلال الحركة ووضع يده على أنفه أراد أن يقول لتلك المرأة: انظرى إلىّ، فأنا إنسان عادى، والدليل على ذلك هذا الأنف الطبيعى لا الأنــف البهلوانى. وقد حدّث نفســه أنّه لابدّ من إثبات أنّه جــادّ فى قوله، إلاّ أنّها لم تلتفت إليه، لأنّها لا تعرف من هو أصلاً.

فالزمن الماضى المستخدم من خلال أفعاله (جلس، رفع، لا تعلم...) والتكثيف اللغوى والمفارقة فى الأسلوب التى اعتمدها الرجل و الحدث الحكائى الموجود من خلال الفعل الماضى، كلّ هذه الأمور اجتمعت لترســم لنا قصة تضمّنت عناصر القصّة القصيرة جدًّا من البداية على الشخصيات والزمان والمكان واللغة السهلة والخاتمة.

٩-١٢ قصة "الخاتم"

وفى هذه القصّة نلاحظ التساؤل المتكرر من قبل المرأة، الذى يلفت الانتباه ويستوقف المتلقّى عنده، فعناصر القصّة موجودة أيضاً فالمرأة المتسائلة والرجل الذى قدّم الهدية لها متواجدان كبطلين لهذه القصّة.

والحدث الحكائى المتمثّل بالزمن الماضى والاستفهام المتكرّر من قبل المرأة قد وظّفا بشــكل رائع لخدمة النصّ (أعطيت، أكان مزيّفاً،...). أمّا المكان فغير واضح ومحدّد، لكن الأحداث المتســارعة والتكثيف اللغوى الذى ســاقه الكاتب منذ بداية تسليم الرجل الخاتم للمرأة إلى الجملة التى خاطبت بها المرأة نفســها وعدم قناعتها بمصداقية الخاتم، إضافة إلى الرموز التى أوردها، اجتمعت معاً لتنسج هذه القصّة التى تثير انتباه المتلقى. فالعناصر القصصية متوافرة إلى حدّ ما كالمقدمة والخاتمة والتكثيف اللغوى والشخصيات المتمثّلة بالرجل والمرأة.

١٠-١٢ القصّة الثالثة (فنان)

نرى أنّ الكاتب هنا يستخدم الرموز ليجبر المتلقى إلى تفكيك هذه الرموز والوصول إلى المعنى المطلوب، فأبطال القصّة ثلاثة: رجل وامرأة وكلب.

فالمرأة صاحبة المنزل قد تعبت كثيراً حتّى كبر هذا الكلب، وفی النهاية نراه قد خذل صاحبته، فحينما أراد الرجل دخول البيت، لم يسمح ذاک الكلب للرجل بالدخول على الرغم من أنّ هذا الرجل ممّن تعرفه صاحبته، الأمر الذی أثار استغراب الرجل، لكن المرأة تعتذر عن ذلک وتقول: إنّه حمار لايفهم ولا يراعی حسن المودّة. فعناصر القصّة التحمت فی هذه القصّة لترسم لنا هذه اللوحة التی أحسن الكاتب نقشها، فالأبطال ثلاثة والمكان بيت المرأة، والتكثيف اللغوی شاهد فيها من خلال الزمن الماضی (امتلأ، كان، لم يفهم،...) والمفارقة التصويرية واضحة الملامح والرموز التی خدمت القصّة بشكل رائع. إذاً نستطيع القول إنّ الكاتب أحسن توظيف العناصر فی هذه القصّة ليخرج بنهاية تثير إعجاب المتلقّی.

النتيجة

بعد هذه المقارنة التی عقدناها حول القصّة القصيرة جدًّا فی الأدبين العربی والفارسی، يمكن أن نستخلص النتائج التالية:

يؤكّد عدد كبير من الباحثين أنّ القصّة القصيرة جدًّا قد ظهرت فی بداية القرن العشرين، هذا يدلّ على أن القصّة القصيرة جدًّا لم تكن وليدة اليوم بل إنّ تقنياتها وكثافتها اللغوية وغرابتها وومضتها السريعة كانت استجابة لمجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية المعقّدة التی أقلقت الإنسان وما تزال تقلقه، ناهيک عن عامل السرعة الذی يستوجب قراءة النصوص القصيرة جدًّا والابتعاد عن كل ما يبدو مسهباً فی الطول.

تهتمّ القصّة القصيرة جدًّا بالموضوع والفكرة أكثر من اهتمامها بالشخصيات، وتتطلب صياغة فكرية متقنة للحبكة وتوظيف الشخصيات والزمن والأسلوب بما يراه المؤلف.

بما أنّ منشأ هذا الجنس الأدبی من الأدب الغربی الحديث، فإنّ النظرة الكلّية لكتّاب القصّة القصيرة جدًّا فی الأدبين العربی والفارسی كانت متقاربة من حيث التعريف والنشأة والعناصر التی وجدوها فی أدبهم، و هذا يدلّ على تقارب الآراء بينهم حيال هذا الفنّ الجديد.

الدراســة المقارنة التى قمنا بها أثبتت الدور الذى تقــوم به القصّة القصيرة جدًّا فى إثراء الأدب بنوع جديد من الفنون، فهى لاتقلّ أهمية عن غيرها من الفنون التى حظيت بتأييد من قبل محبّيها ومتابعيها على الساحة الأدبية.

كما توصّلنا من خلال الدراســة المقارنة للقصص الــتى اخترناها للكاتبين، أنّ كلا الكاتبــين قد التزم بخصائص القصّة القصيرة جــدًّا فى قصصه وتوظيفها بما يجعلها تصل إلى المتلقّى بكل سهولة.

أما بالنســبة للاختلاف والتشابه بين نظرة نقّاد الأدبين حيال هذا الفنّ، نجد أنّ نقاط التشــابه تنصبّ حول احتواء هذا الفنّ على عناصر القصّة القصيرة، والدراسة المقارنة الــتى قمنا بها أثبتــت ذلک. كما نجد التوافق بين نقّاد الأدبين حيال إطلاق المسـّميات المتعددة عليه. أمّا الاختلاف البســيط الذى وجدناه فقد كان فى تعريف القصّة القصيرة جدًّا من حيث الطول والقصر.

المصادر والمراجع

البطانيــة، جودى فارس. (٢٠١١م). «القصّة القصيرة جدًّا قــراءة نقدية». مجلة التربية والعلم. المجلد ١٨. العدد ٣.

جابــرى، محمد. قراءة نقديــة فى قصة قصيرة جدًّا لإبراهيم درغوثى، الطــين. منتديات من المحيط إلى الخليج. «ركن النقد والدراسات الأدبية». ١-٤-٢٠٠٩.

جاسم، أحمدجاسم. (١٩٩٧م). القصّة القصيرة جدًّا. ط ١. دمشق: دار عكرمة.

جزينى، جواد. (١٣٧٨ش). «ريخت‌شناسى». كارنامه. دوره اول. شماره ششم.

جمعة، حسين. (٢٠٠٦م). مرايا للالتقاء بين الأدبين العربى والفارسى. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

الجوبــة. ربيــع ١٤٣١ه – ٢٠١٠. ملف ثقافى ربع ســنوى يصدر عن مؤسســة عبدالرحمن الســديرى الخيرية. العدد ٢٧.

حطينى، يوسف. (٢٠٠٤م). القصّة القصيرة جدًّا بين النظرية والتطبيق. دمشق: مطبعة اليازجى.

حمــداوى، جميل. (٢٠٠٧م). «تطوّر القصّة القصيرة جــدًّا بالمغرب». مجلة التجديد العربى. مجلة رقمية. عرض المقال بتاريخ:١١-٠٤-٢٠٠٧.

حمداوى، جميل. (٢٠٠٩م). «القصّة القصيرة جدًّا تاريخها ورأى النقّاد فيها». مجلة الأدب الإســلامى. العدد ٦٣.

الخطيب، حسام. (لاتا). آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. دمشق: دار الفكر.

دراج، فيصل. (٢٠٠٦م). «أنواع أدبية أم إبداع أدبي». مجلة تايكي. أمانة عمان الكبرى. الأردن، ع ٢٥.

دولتيان، سميه. (١٣٨٨ش). «بررسي شروع داستان در داستانک با نگاهی به کتاب اپرای قورباغه‌های مرداب خوار». کتاب ماه ادبیات. شماره ٣٢.

زلط، أحمد. (٢٠٠٥م). الأدب المقارن: نشأته وقضاياه واتجاهاته الحكاية الخرافية أنموذجاً. الجيزة: هبة النيل للنشر والتوزيع.

سعدی الشيرازی، مصلح بن عبدالله. (١٣٨٦ش). كليات. به اهتمام محمد على فروغى. ط ١٤. طهران: انتشارات امير كبير.

سعيدی پور، جواد. (١٣٩٠ش). ابرای قورباغه های مرداب خوار. انتشار تيرماه. ط ١. طهران: انتشارات كاروان.

عبيدالله، محمد. (٢٠٠٦م). «إشكالات الهوية الأجناسية للتوقيعة السردية». مجلة تايكى. أمانة عمان الكبرى. ع٢٥.

محمد، حسين. (١٩٩٩م). القصّة القصيرة جدًّا: قراءة فى التشكيل والرؤية. الاسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع.

محمود، حسني وآخرون. (٢٠٠٤م). فنون النثر العربي. ط ٢. عمّان: لانا.

مدرس، صادقى. (١٣٧١ش)، نقلاً عن كوهرين (١٣٧٧ش) «آينده رمان وشتاب زمان». آدينه. شماره ١٣٢و١٣٣.

مسكين، سعاد. (٢٠١١م). القصّة القصيرة جدًّا فى المغرب تصورات ومقاربات. ط ١. الرباط: دار التنوخي.

مكى، الطاهر أحمد. (١٩٨٧م). الأدب المقارن: أصوله، تطوره ومناهجه. القاهرة: دار المعارف.

ميرصادقى، جمال. (١٣٦٦ش). ادبيات داستانى، قصه، داستان، رمان. تهران: انتشارات شفا.

ميرصادقى، جمال وميرصادقى (ذوالقدر)، ميمنت. (١٣٧٧ش). واژه‌نامه هنر داستان نويسى: فرهنگ تفصيلى اصطلاح هاى ادبيات داستانى. تهران: كتاب مهناز.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد الثامن عشر - صيف ١٣٩٤ش / حزيران ٢٠١٥م
صص ٣١ - ٥٤

بنية القصيدة في شعر جارالله الزمخشري؛ دراسة تحليلية

حسن دادخواه طهراني*
خيرية عجرش**
غلام‌رضا كريمي‌فرد***
زهرة آذري (الكاتبة المسؤولة)****

الملخص

القصيدة في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي لها بنيتها الخاصة وجعل الشعراء والنقاد هذه البنية المحددة قوام أعمالهم. والقصيدة العربية تتشكل من عدة أقسام وكل قسم مقدمة للقسم التالي؛ فالبيت الأول في القصيدة يسمى المطلع وفي معظم الأحيان يأتي بعد المطلع التشبيب (ذكر أيام الشباب) أو النسيب والتخلص (انتقال الشاعر من الغزل الى الغرض الرئيس للقصيدة) ثم الغرض الرئيس (المدح، والفخر، والرثاء، و..) والمقطع (الدعاء، وطلب الخلود للشخص الذي نظم الشعر من أجله). وهذه الأقسام غالبا ما التزم بها الشعراء الأقدمون وألزم النقاد بها الشعراء المتأخرين، على أن يعدلوا بينها ولا يخرجوا عليها. يعتبر جارالله الزمخشري واحدا منهم. إن هذه الدراسة تعالج حياة الزمخشري وأغراضه الشعرية كما تتطرق إلى بنية القصائد والأساليب التي يستخدمها هذا الشاعر في افتتاح قصائده للوصول إلى الغرض المنشود وتحقيق ما كان يأمله ويرجوه في قصيدته، والربط بين ذلك الافتتاح والغرض الذي يهدف إلى تحقيقه وحسن ختامه وأخيرا يدرس المقال القصائد ذوات الموضوع الواحد أو الموضوعات المتعددة مركزا على اتباع الشاعر بنية القصيدة العربية الجاهلية ومحافظته عليها.

الكلمات الدليلية: الزمخشري، البنية، القصيدة، المقدمة، وحدة الموضوع.

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد چمران، أهواز، إيران
**. أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد چمران، أهواز، إيران
***. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد چمران، أهواز، إيران
****. طالبة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد چمران، أهواز، إيران
zohrehazare@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١/١٠ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٦/٥ش

المقدمة

يشـــكل بناء القصيدة دعامة أساســـية من دعائم العمل الشعرى بفنيته ودقته، ولعله يعكس لنا رؤية الشـــاعر وطريقة معالجته للقضية المطروحة أمامه،كما أنه يدل فى بعض جوانبه على الحياة العقلية والاجتماعية للعصر، ومن المعروف أن النقاد القدامى تحدثوا عـــن نظام القصيدة العربية القديمة، وقد عرفت القصيدة الجاهلية عندهم ببناء محدد التزم به الشعراء الجاهليون فالأمويّون ثمّ العبّاسيون ونظموا فيه جلّ أشعارهم وقليلا ما نرى التخطى من هذا الأسلوب.

جارالله الزمخشرى المفسر والعالم الجليل، جمع بين العلم بفروعه والأدب، شعره ونثره. فهو إن يُعرف بكتبه العلمية من أمثال "الكشاف" فى التفسير و"المفصل" فى النحو وغيرها من الكتب التى طبعت واشـــتهرت بين الدارسين فبات مجهولا جانبه الأدبى ولاسيما ما يخص الشعر. وقد كشف التحقيق عن هذا الجانب المطمور من حياة الزمخشرى وتتجلى لنا أهميته إذا عرفنا أنَّ ديوانه قد ضمّ أكثر من خمسة آلاف بيت صورت حياته ونفسيته وتجاربه وثقافته... . وفى هذه الدراســـة يقدم الدارسون تعريفا بالشاعر وحياته تعريفا موجزا ويتحدّثون عن أغراض شـــعره مستعينا من ديوانه ويحاولون دراسة تحليلية لبنية قصائده والإجابة عن الأسئلة التالية:١-فماهى مقدمة القصيدة لديه؟ أهو مقدمة طللية أم غزلية أو حكمية٢- هل كانت مقدماته الغزلية ذات طابع صوفى؟ ٣- هل يكون مطلع القصيدة دالا على ما بنيت عليه؟ وهل أجاد الزمخشـــرى فى ختام قصائده؟ ٤-هل يهتم شـــاعرنا بحســـن التخلص فى قصائده من المقدمة إلى المضمون اهتماما رشيقا؟ ٥-هل ينكر الزمخشرى وحدة الموضوع فى ديوانه أو أكثر وحدة فى قصائده؟

ديوان الزمخشرى هو موضوع هذه الدراسة وفى ٦٥٠ صفحة وتم جمعه سنة ٢٠٠١م بواسطة الدكتور عبدالستار ضيف من مخطوطات الديوان فى المكاتب فى مصر وتركيا و رأى النور سنة ٢٠٠٤م.

الدراسات السابقة

ألفت كتب ومقالات عديدة حول الزمخشرى وكتابه «الكشاف» منها:

كتاب فخر خوارزم (١٣٨٨ش) للباحث عليرضا باقر .تناول خلاله حياة الشاعر وآثاره.

كتاب آخر بعنوان «الزمخشری» (١٩٦٦م) للباحث أحمد محمد الحوفی حول حياته وآثاره.

ومقال يحمل عنوان «دور الزمخشری فی البلاغة العربية»، هذا المقال منشور سنة (١٣٩٠ش) فی «مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها»،تطرق فيها الباحث إلی دراسة علم المعانی والبيان والبديع عند الزمخشری.

ومقال آخر بعنوان «فكرة النظم فی تفسير (الكشاف) للزمخشری» (٢٠٠٩م)، للباحثة رضوان باغبانی.

وأما فيما يتعلّق بخلفيّة البحث فبإمكاننا أن نقول إنّ الباحث لم يقف علی مقالة فارسيّة أو عربيّة بهذا العنوان إلاّ أنّ هناک نجد كتابين حول ديوان شعره وأنّ الباحثين أشار إليه إشارات عابرة:

كتاب جارالله محمود بن عمر الزمخشری حياته وشعره (١٩٩٤م) للباحث «عبد الستارضيف» ورسالة «علی عبدالله عبد عمرو» بعنوان «تحقيق ديوان الزمخشری» (١٩٧٩م).

الزمخشری حياته وشعره

محمود بن عمر بن محمد الزمخشری ولقبه جارالله وفخر خوارزم وكنيته أبوالقاسم (سيوطی، لاتا: ١٠٦) ولد فی قرية زمخشر التابعة لخوارزم فی يوم الأربعاء فی ٢٧ شهر رجب سنة ٤٦٧ الهجرية القمرية. (زركلی، ١٩٨٠: ٥٥) ولد الزمخشری فی عصر حكم ابوالفتح ملک السلاجقة وابن آلب ارسلان وفی هذه الفترة كانت سوق الأدب رائجة بسبب محاولات وزيره نظام الملک الذی كان يحبّ العلم والأدب وكان يدعم العلماء والأدباء ماديا ومعنويا. (عليرضا، ١٣٨٨ش: ٢٧) الزمخشری تلمذ عند الشيوخ والأساتذة الكبار ومن أشهرهم أبومضر. وكان يحاول الوصول إلی نظام الملک بمساعدة من أستاذه هذا، ليصل إلی المنزلة التی تليقه. مدح الشاعر معزالدين سنجر – سابع ملک

الســلاجقة- ومحمد بن نوشتكين وبعض الأمراء في الحكومة ليصل إلى المقام والمنصب الحوفي، ١٩٦٦م:٣٦). ولكن لم يروا اعتباره كما قال:

خليليَّ هَل تُجدِي عليَّ فضائلي إذا أنا لم أُرفَــع على كُلِّ جاهِلِ
مِن الغَبنِ ذو نقصٍ يُصيبُ منازلا أخو الفضلِ محقوقٌ بتلكَ الأفاضِلِ
وَمَن لي بِحَقّي بعدَما وَفَّرَت على أراذِلهــا الدنيا حقــوقَ الأمائلِ
وَماحَقٌّ مثلــي أن يَكونَ مُضيَّعاً وَقَدعَظُمَت عندالوزيرِ وسائلي[1]

(الزمخشري، ٢٠٠٤م: ٩٨)

وفي ســنة ٥١٢ الهجريــة القمرية أي عندمــا كان ابن الخامســة والاربعين، أصيب بمرض شــديد يســمى الناهكة وتعاهد مع الله لئلا يدخل بلاط الملوك بعد أن يبرأ من المرض وألا يمدحهم أبدا وأن يرفض هدايا البلاط ورواتب أصحابهم وأن يمســك بحبل الإيمان فقط ولايفكر في شيء سوى العبادة وتعليم القرآن والفقه والحديث. (الزمخشري، ١٣٢٥ق: ٥)

بعــد هذا المرض، الزمخشــري لم يعد يفكر في المنزلة والمقــام وبدأ صفحة أخرى في حياتها وهي تســلق جبال العلم. ولهذا اتجه نحو بغــداد للوصول إلى هدف أكبر وتلمذ عنــد علمائها فترة ولكن ســرعان ما ذهب إلــى مكة للخلاص من المطامــع الدنيوية ولطلــب المغفرة وعندما دخل مكة زار أمير مكة أبي الحســن علي بن حمزة بن وهاس الشــريف الحسني الذي كان رجلا عالما وشــاعرا وفاضلا. (حموي، ١٩٩٣م: ٨٥) وإنه استقبل الزمخشري بحفاوة ورحب به واستفاد من علمه كما استفاد الزمخشري من علمه. (القفطي، ١٩٥٥م: ٢٨٦) بعد مضي ســنتين اشــتاق الزمخشري لزيارة البلاد ورجع إليها ولكن كان لايطيق البعد من مكة وســافر مرة أخرى إلى مكة. وفي ســنة ٥٢٦ الهجرية القمرية دخل مكة وبقي هناك ثلاث سنين وفي هذه السنوات شجعه ابن وهاس لكتابة تفســير الكشاف. إنه سكن قرب البيت الإلهي ولهذا لقب بجارالله وكما يقول الزمخشري نفسه، إنه بقي في مكة خمس سنين:

فَجاوَرتُ ربّي وَهوَ خيرُ مُجاوَر لــدى بيتِهِ البيتِ المحرّمِ عاكفا

١. تُجدِي: تنفع – الغَبن: الضعف و النقص – أمائِل: جمع مائل: الذي زال ومال عن استوائه.

أقمتُ بِإذنِ الله خَمساً كَواملاً وَصادَفتُ سَبعاً بالمعرّفِ واقفا

(الزمخشرى، ٢٠٠٤ق: ٢١٦)

الزمخشـــرى بعد فترة رجع إلى خوارزم مســـقط رأســـه وبقى فيها حتى نهاية عمره وتوفى فى ليلة عرفة فى ســـنة ٥٣٨ الهجرية القمرية فى جرجانية –قرية على شـــاطئ نهر جيحون– ودفن هناك. (الذهبى، ١٩٩٣م: ١٥٥)

لأبى القاســـم الزمخشـــرى تأليفات عدة فى مجالات مختلفة مثل النحو واللغة والأدب والتفســـير والحديث... وديوانه الذى كان أكثر من ٦٠٠ صفحة وتم طبعه لأول مرة سنة ٢٠٠٤ للميلاد بواسطة عبدالستار ضيف.

يشمل ديوان الزمخشرى ٣١٢ قصيدة وخمسة آلاف بيت ويبدأ بمقدمة جميلة فى مدح الخالق تعالى ويقول: «أبدأ بحمد الله على هدايته لأقوم السبل وأثنّى بالصلاة على خاتم الأنبياء و الرّســـل، فإنّ الذكرَ مضمارٌ لحمد الله فيه قُدمة المُجلّى، والصلاة على مصطفاه محمد قدوة المصلّى ....» ولأشـــعاره مضامين مختلفة مثل المدح والرثاء والفخر والحكمة والشكوى و... ونحن نشير إليها إشارة وجيزة.

المدح

لقـــد شـــغل المديح معظم ديوان الزمخشـــرى فهنـــاك أكثر من ثلاثـــة آلاف بيت من المديح (عبد عمرو ،١٩٧٩م: ٩٨) ويمكن تقســـيم مدحه الذى يشـــمل نصف ديوانه إلى أربعة أقســـام: ١–النبويات: للزمخشـــرى عدّة قصائد فى مدح الرسول(ص) وأطلق عليه "النبويـــات" وجعلها فى المنزلة الأولى بين قصائـــده، فجاءت فى ترتيب ديوانه متصدّرة. ولعل الشاعر إتّجه إلى هذا النوع من المدح فى فترة زهده وتنسكه بعد أن انصرف عن الدنيا، وصرف عن مدح رجال الدولة، واتجه إلى الله بكلّ أعماله وأحاسيسه، فكان هذا المـــدح النبوى تعبيرا صادقا عما أحس به فى هذا الطـــور من حياته. (ضيف، ١٩٩٤م: ١٢٥) ومن ذلك قصيدته الأولى من الديوان ومطلعها:

أدار الألى حلّوكِ أينَ أولئكِ أراكِ مَحلّا لِلظباء الأوارك[١]

(الزمخشرى، ٢٠٠٤: ٢٥)

١. الأوارك: جمع آركة و هى التى ترعى الأراك.

٢- مدح الأمراء وكبار الدولة: الذى يرجع إلى الطور الأول من حياة شاعرنا. وهذا النوع من مدائحه يدخل كثير منه فى "مدح التكسب" مثل قصائده فى مدح نظام الملک:

فأنتَ وجيهُ الدولةِ الصاحبُ الذى ... لهُ هِمَّـةٌ طالَت علـى المتطاوِلِ
وَ إنَّ لَکَ الإنعامَ و الراحَةَ التى ... إليها بِحارُ الأرضِ مِثلُ الجَداوِلِ[١]

(نفس المصدر: ٩٩)

٣- مدح الأساتذة والأصدقاء: كان الزمخشرى عظيم الإكبار لإساتذته، شديد الوفاء لهم، يفخر بتلمذته لهم ويعدّد مناقبهم. وكان استاذه فريد العصر ابو مضر، أحب اساتذته إليـه، لأنه كان أعظمهم أثرا فى حياته (ضيف، ١٩٩٤م: ١٢٩)، وكان يعشـقه من صميم قلبه؛ ومدائحه هذه مليئة بعاطفة صادقة:

هوَ المرتضى وجهاً وَ خُلقاً وَإنّنى ... لأشتاقُ ذاکَ الوجه بل ذلک الخُلقا
وَ مـا يطَّبينى الأيـکُ إلّا لأنّنى ... أساعِدُ فى الشَجوِ الحَمام به الوُرقا
وإن عَصَفَت ريحُ الشَّمالِ ذَكرتُهُ ... وَإسـراعَهُ نحوَ المكارمِ وَ السّبقا
وَ إن مـدَّ جيحونٌ تذكّرتُ فيضَهُ ... بما يعمُرُ الإذهانَ والألسُنَ الذّلقا[٢]

(الزمخشرى، ٢٠٠٤: ١٢٨)

٤- مـدح العرب: حبّ الزمخشـرى للعرب ولغتهم جلىّ وقصيدته المسـماة بالعربية نموذج من هذا الحبّ وهو أشاد فيها بصفات العرب وأخلاقهم ومطلعها:

أيا عَرصاتِ الحىِّ أيـنَ الأوانِسُ ... رحلنَ وَحلّتـک الظِّباءُ الكوانِسُ[٣]

(نفس المصدر: ٣٦)

وإذا كانت قصائد المدح كثيرة عند الشـاعر فلاننسى امتزاجها بالأغراض الأخرى كالفخر والشكوى والحكمة والهجاء.

الرثاء

يعـدّ الرثاء الغرض الثانى من حيـث الكثرة فى ديوان الزمخشـرى؛ فهناک إحدى

١. المتطاوِل: المتكبر، المترفّع.
٢. الأيک: الشجر- الذّلق: يقال: لسان ذلق: حديد بليغ.
٣. الكوانِس: الظباء تدخل كناسها أو بيتها.

وعشـــرون قصيدة وتسـع مقطوعات فى الرثا، تعداد أبياتها خمســة وسبعون وخمسمائة بيت. (عبد عمرو، ١٩٧٩م: ١٠٧) ويمكن تقسيم الرثاء إلى نوعين: الأولى: رثاء الأقرباء والأصدقاء التى نحس فيها بالعاطفة الجياشة نحو رثائه لأمه:

يا حادثاتِ الدَّهر أمّى بعدَما ... أدركتِ أمِّى بالرّدى مَن شِيتِ
روحِى و أرواح العشيرة بعدَها ... جَلَلٌ عَذَرتُک أيهُنَّ غَشـيتِ
لوكانَ يرَثى حادثٌ بالنّفسِ أو ... بالمـالِ أو بكليهمـا لَرُثيتِ[١]

(الزمخشرى، ٢٠٠٤م: ٤٠٧)

كان الشاعر صادقا فى رثاء أمه وأبيه وأصدقائه ويحبهم حبا جما ويمكن فهم احساسه العميق بسبب فقدانهم عبر كلماته وعباراته فى أشعاره.

والثانيــة: رثاء الأمراء: لانرى الصدق ولا أثرا للحزن على المرثى فى هذا النوع من قصائد الزمخشرى:

على تاجِ النِّساءِ الشَّمسُ تَبكِى ... تُوافِـقُ صِنوَها شَمسَ المعالِى
لئِن تاجُ النِّساءِ مَضَت وَفاتَت ... لَقد أبقَـت لنا تـاجَ الرِّجالِ
وَأربابُ الحِجَى إن يسلَموا لَم ... أُبالِ بِمَـوتِ رَبّـاتِ الحِجالِ

(نفس المصدر: ٣٣١)

والزمخشرى فى هذه القصيدة الباردة والخالية عن العاطفة يعزى شمس المعالى بسبب مــوت زوجته وليس فى هذه القصيدة البكاء والهموم بل موت النســاء فيها يعتبر قضية ساذجة وعادية!

الشوقيات

قصائد يعبر فيها عن حنينه إلى مكّة وشــوقه إلى شــريفها ابن وهاس وحنينه إلى وطنه وقومه وأصدقائه. (ضيف، ١٩٩٤م: ١٤٩) من حنينه إلى مكّة:

وَلِى نَفَسٌ شِـبهُ اللّهيبِ تصَعَّدَت ... بـه زفرةٌ كالنّـارِ ذاكيـةَ الجمرِ
يذيـبُ مضامينَ الشـؤونِ بحَرِّهِ ... فتجرِى شآبيبُ الحميم على نحرِى

---

١. أمّى: أمى الأولى بمعنى: أقصدى – شيت: شئت و خففت الهمزة للقافية – جَلَل: (ضد) عظيم أو هين يسير، والمعنى الثانى هو المقصود هنا.

بــكاءً على أيــامِ مكّــةَ إنَّ بِي   إليها حنينَ النّابِ فافقدةَ البَكرِ[١]

(الزمخشرى، ٢٠٠٤م: ٥٠)

جــارالله الزمخشــرى فريد فى هذه القصائــد ويعلن حبه دون أى خــوف ويلتذ من مجالسته ويظهر عواطفه وأحاسيسه القلبية فى وصف الأرض والمحبوب بكل صدق.

الفخر

الفخر من أهم الأغراض الشعرية لدى الشعراء ونجد الفخر فى ديوان جل الشعراء، لأنّه فى الحقيقة مدح النفس وفى ديوان شاعرنا الكثير من القصائد فى الفخر منها أطول قصيدتــه فى ١٣٩ بيتــا وجمع فيها ما تفرق فى غيرها من فضائلــه ومفاخره، افتخر فيها بكرم نسبه وسلامة عقيدته وصحة مذهبه وكرمه وتقاه وعفته ونبوغه فى العلوم المختلفة مثل النحو والبلاغة والحديث والتفسير والعروض والكلام و النظم و... مطلعها:

تَــرانِي فِي علــمِ المُنَــزَّلِ عالِمــاً   وَما أنا فِي علمِ الأحاديثِ راسِفا[٢]

(نفس المصدر: ٢١٢)

الحكمة: إنّ الزمخشــرى أصبح رجلا حكيما بســبب كثرة أســفاره وتجاربه المختلفة وزهده وحب التفكر وكسب العلم:

هــواکَ أعمى فلا تَجعَلــهُ مُتَّبَعاً   لا يعتَسِف بکَ عن بيضاءَ مَسلوکَه

أتــرُکهُ وَامشِ على آثارِ عقلِکَ فِي   مَحَجَّــةٍ مِثلُهــا ليسَــت بِمتروکَه

فالعقلُ هــادٍ بصيرٌ لا يزيغُ إلى   بَصيرةٍ عن سَدادِ الرَّأى مأفوکَه

(نفس المصدر: ٥٩٩)

ويتجلــى ذلک الاهتمام بالحكمة فى بداية قصائد الرثــاء والتعزية فى قالب حكمى يتضمن حديثا عن الموت والحياة والعمل الصالح والآخرة وغير ذلک.

والزهد والوصف والغزل والشــكوى والهجاء و... من أغراضه الشــعرية الأخرى لدى الزمخشرى التى لن تعالج بها هذه الدراسة.

١. الشــؤون: جمع "شأن" العرق الذى تجرى منه الدموع. – الشآبيب: جمع "شؤبوب" الدفعة من المطر. –الحميم: الماء الحار. – الناب: الناقة المسنة. – البَكر: الفتىّ من الإبل.

٢. الراسف: الذى يمشى مشىَ المقيّد.

بنية القصيدة

القصيدة هي القالب الوحيد في العصر الجاهلي لدى العرب وهذا القالب بالرغم من التغييرات التي طرأت عليه حفظ على بنيتها إلى حد. (دودبوتا، ١٣٨٢ش: ٥٣)

بنيــة القصيــدة في الأدب العربي منذ الجاهلية لها قالب محدد وكان الشــعراء ينظمون قصائدهم حسب هذا القالب ثم جعل النقاد هذا القالب كأساس عملهم ورأى النقاد بأن القصيدة العربية تتشــكل من عدة أقسام وكل قســم مقدمة للقسم التالي. المرحلة الأولى مقدمــة في ذكــر المحبوب والوطن والبكاء على الاطلال و... المرحلة الثانية هي النســيب والشاعر يشكو من حبه للمحبوب وفراقه والمرحلة الثالثة تشمل الرحلة والسفر والسرى ووصف الناقة وحر الشــمس عند الظهر ... وأخيرا الشــاعر يدخل الغرض الرئيس من القصيدة أي المدح أو الرثاء أو الأغراض الأخرى. (ابن قتيبة، ١٩٦٦م: ٧٤و٧٥)

للقصيــدة مصطلحاتها الخاصة والبيت الأول يســمى المطلع وبضــع أبيات في بداية القصيدة تســمى التشــبيب أو النســيب أو الغزل وهي كمقدمة للقصيدة. والتخلص هو حلقــة الاتصال بين الغــزل والغرض الرئيس والأبيات في نهايــة القصيدة أيضا تختص بالدعاء. بسبب طول القصيدة ووحدة القوافي يضطر الشاعر أحيانا إلى تجديد المطلع أي تصبح قافية المصرع الأول من بيت في وســط القصيدة نفس القافية في المصاريع الثانية. ثم يســتطيع الشاعر استخدام القوافي المتكررة مع القســم السابق في شعره. (ماحوزي، ١٣٧٢ش: ٢٨٩-٢٩١)

وفي هذه المقالة نحاول دراســة أصول القصيدة العربية الجاهلية أي المقدمة، والمطلع، والتخلص، والمقطع، ووحدة الموضوع في شعر الزمخشري.

المقدمة

الشــعراء الجاهليون لم يكتفوا بمقدمــة واحدة بل إنهم كانوا يبــدأون قصائدهم مع المقدمة الطللية أو الغزلية أو وصف الرحل والشــجاعة والفروسية و.... (عطوان ١٩٦٦: ٢٥٦) وهــذا الأســلوب كان رائجا في العصر الجاهلي والإســلامي والاموي بســبب ظروفهم المعيشــية ومعظم الشعراء كانوا يلزمون أنفسهم باتباع هذا الأسلوب وقليلا ما

نرى التخطى من هذا الأسلوب مما نرى عند الأخطل الذى يبدأ القصيدة بوصف الخمر. (الأخطل، لاتا: ٧٦)

بعد نشأة حكومة العباسيين وظهور الخلافات الثقافية والاجتماعية والسياسية العميقة والتنوع فى أساليب الحياة، انقسم الشعراء إلى قسمين؛ قسم منهم كانوا يتبعون القديم ويدافعون عن التراث العربى القديم وقسم آخر كانوا يريدون الإطلاق من التقاليد وثاروا عليها ودعوا الشعراء الآخرين للثورة عليهم والشاعر أبونواس زعيم هؤلاء الشعراء وهو يبدأ قصيدته بوصف الخمر ويدعو الشعراء مجانبة البكاء على الأطلال فى مقدمة القصيدة. (عطوان ١٩٦٦م: ١٠٥)

اتركِ الأطْلالَ لا تَعْبأ بها، إنّها مِنْ كلّ بؤسٍ دانِيَهْ

(أبو نواس، لاتا: ١١٩)

هل يبدأ الزمخشرى قصيدته بالبكاء على الأطلال والنسيب والغزل أو يخطو خطوات أبى نؤاس فى الإبداع ويثور على القديم؟

كاتبو المقالة بعد دراسة وافية لشعر الشاعر استنتجوا بأن يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام، قصائد قدم لها بمقدمات الطللية (البكاء على الأطلال والدمن و...) وقصائد بدأها بمقدمات أخرى مثل المقدمة الغزلية والمقدمة الحكمية و... وقصائد ومقطوعات نظمها دون المقدمة.

فى المقدمة الطللية بدأ الشاعر قصيدته بذكر الأطلال وتعيين مكانه فذكر ما بقى من آثار المنازل ورسومه مع ذكر ما فعلته الرياح والأمطار فيها وذرف الدموع عليها لذكرى الأحباب وحيدا أو مع صاحبة و... هل التزم الزمخشرى به؟

لقد بدأ الزمخشرى الكثير من مدائحه للرسول الأكرم(ص) وصديقه ابن وهاس بالمقدمة الطللية وهو فى إنشاده حذا حذو الشعراء المشهورين مثل امرئ القيس والأعشى مثل ما جاء فى صفحات ٢٥ و٢٩ و٣٥ و٤٢ و٤٩ و٦٦ و٧٠ و٧٨ و٨١ و٩٣ و١٠٠ و٢٣٤ و٢٤٦ و٣٠٥ و٣٣٤ و٣٥٠ و... ونكتفى هنا بالإشارة إلى مقدمة قصيدته فى مدح صدرالدين محمد حفيد نظام الملك:

تبدأ القصيدة مع ذكر صاحبة الشاعر وديارها ورسومها وذكر حبّه وذرف دموعه

لأجله و ذكر أيام عهده بسلمى ووصفها و...:

سلا دارةَ الخَلصاء كيفَ هِضابُها   وَما صَنَعَت أجزاعُها وَ شِعابُها
وَهل بديارِ العامريةِ عامِرٌ   سوى رُفقةٍ تبكى وَ تَرغو ركابُها
وقفنا بها ركبَ الغَرام فلم تُجِب   فَلَجَّت دموعٌ ما يفيقُ انسِكابُها
وَما بَقِيت أطلالُها وَرُسومُها   صوامِتَ إلّا يومَ صاحَ غرابُها
ملاعِبُ من أترابِ سلمى أسوفُها   فينفَحُ كالمسكِ السحيقِ تُرابُها
وَعَهدى بِسلمى وَهى ساكنة الحِمى   تَحَصَّنُ بالقُبِّ العِتاقِ قِبابُها[١]

(ديوان الزمخشرى، ٢٠٠٤م: ٧٠)

والزمخشرى فى مقدماته هذه كان مقلدا فلذا ليست عبراته متساقطة وعاطفته صادقة لذكرى أحبّائه سلمى وسليمى وخلصاء اللاتى من العشيقات الحقيقية لامرئ القيس وزهير والأعشى؛ هنّ عند شاعرنا لسن إلا تمثيلا؛ والأطلال التى يبكى عليها امرؤالقيس ويتذكر ذكرياتها فى كل زاوية منها فى ديوان شاعرنا خيال يذهب بنا إلى الماضى البعيد ويصور صوت المراكب ودلال النساء بشكل بارع حيث نظنّ بأننا هناك.

الغزل من أجمل الأغراض الشعرية فى وصف المحبوب، بداية لمعظم قصائد ديوان الزمخشرى وبما أن ذيوع صيت الزمخشرى رهين بزهده وكتابه الكشاف، نظن بأن أشعاره تدور حول الزهد والتصوف ولكن بعد دراسة ديوان هذا الشاعر العالم فهمنا بأن الصحيح هو العكس والشاعر فى معظم قصائده يبدأ القصيدة مع الأبيات الغزلية مثلما كان عند معظم الشعراء.

ويمكن تقسيم مقدمات الزمخشرى الغزلية إلى ثلاثة أقسام:

الغزل الصوفى: البعد من الهوى ورجاء وصال الحق ومصاحبة المحبوب من ميزات الزمخشرى الذاتية وأشعاره فى هذا الغرض، تعبير صادق عن شعوره مثل ما فى مقدمته الغزلية فى مدح شمس الدين الوزير وفيها يشبه الشاعر قلبه بقلب الأسد الذى لايهتز

---

١. الدارة: أرض واسعة بين الجبال. –الخلصاء: ماء لعبادة بنجد أو بالحجازأو بلد بالدهناء. –أجزاع: جمع جزع: من الوادى حيث تقطعه.– لجّت: تمادت فى العناد و لازمت الانسكاب.– صاح غرابها: حل بينها على زعمهم بأن نعيب الغراب إنذار بالبين– أسوفها: أشتمها.

بالظبـــاء فی الأجمة وتقوی الله حفظـــه من الهوی لأنه فضّل الحياة الصعبة فی ظل العبادة وطاعة الله علی اللهو والراحة الدنيوية:

أتَبَـــزُّ عَن عِطفِـــی رِداءَ الدِّين　　أجيـــادُ غِـــزلانٍ وأعـــينُ عِينِ
أيروعُنِی ظَبی الکِناسِ وَإنَّ لِی　　قلبـــاً يضاهِی قَلبَ ليثِ عَرينِ
أنـــا لاتُبَـــدَّلُ بِالهُوَينا شِـــدَّتِی　　وَخُشـــونَتِی ليسَـــتْ تُباعُ بِلينِ
عفتُ الهَوی وَعَفَفتُ عنه واقِياً　　عِرضِی بِدِرعٍ مِن تُقای رَصينِ[1]

(نفس المصدر: ٣٧٢)

لقد تنســک، وسلک سبيا الرشـــاد، وارتدی لباس التقوی، وعار علی مثله أن يلم بالغیِّ، وأولی بالجميلات أن يصرفن عنه سهام أعينهن؛لأنها تفتک بتقواه، ومأأشد ذلک علی نفسه إن وقع، إنها الحسرة التی تنهک النفس غاية النهک. (ضيف، ١٩٩٤م: ١٨٥):

فَلَهفِی علی تَقوی قَصَرتُ ستورَها　　علَیَّ فَأهـــوَتْ مُقلَتاهـــا لِهَتکِها
وَعارٌ علی نفسِی اطِّراحُ رَشادِها　　وَإلمامُهـــا بالغَیِّ من بعدِ نُســـکِها
وما ينهکُ النَّفسَ العزيزةَ ناهکٌ　　کَموقفِ عارٍ تلـــک غايةُ نَهکِها

(الزمخشری، ٢٠٠٤م: ٧٨)

الغزل العذری: نجح الزمخشـــری فی نظم هذا النوع من الشـــعر نجاحا تاما حيث إن لم نعرف حياته نظن بأنه متيم جن به الحب. وفی القصيدة التالية يذکر سعدی ومصاحبتها فی الخيـــام ويعتقد بأن الحياة هی مصاحبة المحبـــوب والموت هو فراق المحبوب ويدعو له من صميم قلبه مع أنه يدری بأن المحبوب لايجيب عنه ويرجو من الله أن يجعل وطنها مخصبا:

أيا حَبّذا سُـــعدی وَحَبَّ مُقامُها　　وَ لا حَبّـــذا أن تَســـتَقِلَّ خِيامُها
حياتِی وَمَوتِی قُربُ سُعدی وَبُعدُها　　وَعِزِّی وَذُلِّی وصلُها وانصِرامُها
سلامٌ عليها أينَ أمسَتْ وَأصبَحَتْ　　وَإن کانَ لايُقـــرا علیَّ ســـلامُها
رعی اللهُ سرحاً قد رعی فيه سرحُها　　وَروَّضَ أرضاً سامَ فيها سوامُها[2]

(نفس المصدر: ٨١)

---

١. تبزّ الشـــیئ: تأخذه قهرا. العين: بقر الوحش ومن النســـاء من عظم سواد أعينهن فی سعة. –کناس الظبی: مســـتره فی الشَّجَر.

٢. السرح: شجر عظامو کلّ شجر لا شوک فيه. السوام: الإبل الراعية.

وفى قصيدة أخرى يقوم بوصف المحبوب ويشبهه بولد الظبى ناعمتى رجل ويد كغصون البان المياسة ووجنتيه المضيئَة التى تحترق قلبه وتنهمر دموعه:

رَشــأٌ كَخوطِ البانــةِ الميّاسِ　　ما يرتَضِى غيرَ الحَشا بِكَناسِ
فِى وَجنَتيهِ ضَــوءُ مِقباسٍ وَفِى　　صَــدرِ المُتَيم حُرقــةُ المِقباسِ
يبقِى الذى يرمِــى إليهِ بِنظرةٍ　　مثلَ الذِى يغدو صريعَ الكاس[1]

(نفس المصدر: ٤٤١)

وما كان لنا أن ننخدع بهذه الآهات ولاتلك الزفرات ولاهاته العبرات؛ فما هى إلا نزعة التقليد للشعراء الجاهليين.

الغزل الحســى: الغزل الحسى أو الغزل الحضرى شعر فى وصف الجمال الجسمى أو تجسيم آمال الشاعر المشروعة أو غير المشروعة.

والزمخشــرى يقوم بوصف جمال عشيقاته ببراعة خاصة وأنّه فى إتجاهه هذا ووصفه إياها مقلد وفى اختيار اســم هؤلاء العشيقات حذا حذو القدامى من أمثال عمربن ابى ربيعة و بشاربن برد.

فى المقدمة التالية قام شــاعرنا بتصوير جمال عشيقته الخلاب وطيب العناق وتلاقى الشفاه و ارتشاف الرضاب:

ألاقُل لِسُعدى مالنا فيكِ من وَطَر　　وَما تَطَّبينا النُّجلُ مِن أعيِنِ البَقَر
فإنَّ العيــونَ الضَّيقاتِ وَ أهلَها　　بِهِم علِقَــتْ منّا الضّمائِرُ وَالفِكَر
تقاصــرَ ســاقاه وَلكــنَّ متنه　　طويلٌ فما فِى القدِّ طولٌ وَلا قِصَر
وَقُلــتُ لَهُ جِئــنِي بِــوَردٍ وَإنّما　　أرَدتُ بِهِ وَرْدَ الخدودِ وَما شَعَر
أيا حبّــذا تقبيلُ فيهِ وَرَشــفُهُ　　وَبَــردُ ثناياهُ إذا بَرَدَ السَّــحَر[2]

(نفس المصدر: ١١٨)

وفى الأبيات التالية يشبه عشيقته رشأ (ولد الظبى) جميلا ويتذكر تقبيل شفتى المحبوب

١. رَشأ: ولد الظبية . — الخوط: االغصن الناعم. — الكناس: بيت الظبى. — المقباس: شعلة النار تؤخذ من معظم النار.
٢. تَطِّبينا: تشوقنا و تستهوينا. – الوطر: الحاجة. — النجل: الولد.

العاطر مع وجهه الذی يشبه القمر:

مَن مُنصِفِی مِن شادِنٍ تَیاهِ   شَـغَفِی به لِجمالِـه مُتناهِی
یا حَبّـذا رَیّـا مُقَبَّلَة التی   أشـتَمُّها عند التقاء شِـفاهِ
رَشأٌ أخالُ البدرَ فارَقَ بُرجَهُ   فَهوی إلَیَّ متی أراه تُجاهِی[1]

(نفس المصدر: ٣٨٠)

والزمخشری يخطو خطواته فی وصف المحبوب حيث لايمكن أن نصدق التقليد فيه:

یا حَبَّذا لیلةً خَلَوتُ بِها   تَلثمُـنِی تـارةً وَألثمُها
مازلتُ سَکرانَ لاإفاقةَ لِی   مُنذُ سَقانِی عُقارَهُ فَمُها[2]

(نفس المصدر: ٥٢٥)

عندمـا نتأمل فی غزل الزمخشـری يخطر علی بالنا هذا السـؤال: هل هناک مرحلة مجهولة فی حياة الزمخشری عندما كان شابا وكان هناک حبا حقيقيا بات مغفولا لنا؟

ومن مقدمات ديوان الزمخشری الأخری، المقدمة الحكمية التی يبدأ الشاعر قصيدته معها. وبما أن الزمخشـری كان من المعمرين وسافر إلی أنحاء البلاد وبسبب زهده وحب التفكـر والتعلم، جعله رجلا حكيمـا محنكا. هذا النوع من المقدمـة جاء غالبا فی بدء قصائـد الرثاء والتعزية، يقـدم فيها تجاربه عن الحياة والموت؛ نـری منها فی صفحات ديوانه التالية ١٣٤ و٢٧٣ و٢٨٠ و... مثل مقدمة رثائه فی موت فريد العصر وهو يطلب فيها ترک الدنيا لأنها فانية والعمل للآخرة لأنها باقية:

أیا طالبَ الدّنیا وَیا تارکَ الأُخری   سَـتَعلَمُ بعد الموتِ أیهما أحری
أَلم یقرعوا بالحَقِّ سمعک؟قُل:بَلی   وَذُکِّرتَ بالآیاتِ لو تنفعُ الذِّکری
وَلابُدَّ لِلإنسانِ مِن سَکرةِ الرّدی   وَمِن ساعَةٍ لاصَحوَ فیها وَلاسُکرا
فَذو اللّبِّ مَن لم یطعَم النَّوم جَفنُهُ   وَلم یغتَمِض خَوفَ التَّلَقِّی بلابُشری
وَأیقَـنَ أنَّ المَوتَ فی کُلِّ سـاعةٍ   طلائعُهُ تسـری فقدأخَذَ الحِذرا

(نفس المصدر: ١٣٤)

---

١. الشادِن: ولد الظبی.

٢. العقار: الخمر.

الشاعر يجعل مقدماته الحكمية فى صدر مراثيه ليدعو أقرباء الموتى إلى الهدوء ويرى الموت أمرا حتميا والحياة أمرا مؤقتا وقصيرا لايجدر تعلق الإنسان بها.

المقدمــة الخمريــة إن كانت مقدمة لمعظــم قصائد أبى نواس بســيطة جدا فى ديوان شاعرنا الزمخشرى كمقدمة قصيدته التى يمدح بها ابن إسحاق:

كَرِّر على كُؤوسِ الرّاحِ يا ساقى   حتى ترى المَيلَ فى عِطفى وَفى ساقِى
قُم فارِقنِى إنَّ صِلَّ الهَمِّ يلسَعُنِى   وَالرُّقيةُ الرّاحُ وَالرّاقِى هوَ السّاقِى
قالــوا المُدامَةُ تَرياقٌ لِشــارِبها   فهاتِ يا أملَحَ السّــاقينَ تِرياقِى

(نفس المصدر: ٢٣٩)

جارالله الزمخشرى يبدأ قصيدته بالبراعة فى وصف الخمر ولكن يرفض شرب الخمر. فإذا يفتخر أبو نواس بالسكر ولكن الزمخشرى افتخاره بعدم شربه الخمر ويبدأ قصيدته بهذه ليقول لمنافسيه لايشقون غباره فى مجال الأدب.

-الشــاعر فى الكثير من القطع والقصائد لايتبع بنية القصيدة الجاهلية فيترک شعره دون المقدمة ويجعل الغرض الرئيس فى بداية كلامه؛ كما عدم استخدام المقدمة واللجوء إلى الغرض الرئيس مشهود فى قصيدته فى مديحه لعبدالله:

مَحَلُّکَ -عبدالله -ليسَ يُنالُ   أبى ذاکَ عِزٌّ شامِخٌ وَجَلالُ

(نفس المصدر: ١١٧)

أو فى مدح فخر الفريقين قاضى خوارزم:

أفخرَ الفَريقَينِ الَّذى أمرُهُ الأمرُ   هَنيئا لَکَ النَّيروزُ وَالعيدُ الفِطرُ

(نفس المصدر: ١٥٦)

وقصيدته فى رثاء عبيدالله:

أتَخضَرُ أشجارُ الرَّبيعِ وتُورِقُ   وَ رُزءُ عُبَيــدِ الله نارٌ تُحَرَّقُ

(نفس المصدر: ١٧٦)

وفى رثاء موت محمد بن ارسلان:

محمدُ بنُ أرسلان الذِى رُثيت   مَعالِمُ العِلمِ وَالإسلامِ حينَ رُثِى

(نفس المصدر: ٢٣٦)

الزمخشری هو الشاعر العالم الذی یسلک أحسن طریق فی مقدمة قصائده ویحاول دوما التوسط بین القدیم والجدید ویقف بین تیارین أو دافعین یتنازعانه، الأول حبه فی أن یکون شعره علی طریقة سابقته، فجاء بالمقدمة الطللیة وغیرها، دون أن یکون له ارتباط بالدیار وساکنیها والثانی حبه للتحرر والانطلاق علی سجیته ویبدأ قصیدته بالغرض المباشرة.

مطلع القصیدة

البیت الأول من القصیدة یسمی المطلع ویشترط فی المطلع أن یکون مصرعا (همایی، ١٣٨٩ش: ٧٣) ومن شروط حسن المطلع أن یکون التناسب بین المصرعین حیث لایکون المصرع الأول مختلفا عن المصرع الثانی. (ابن حجة الحموی، ١٣٠٤ق: ٣) وکان الشعراء المجیدون یعنون بجودة مطالعهم، ومازال الشعراء علی تلاحق العصور یتأنقون فی اختیار المطالع، لأنها أول ما یقرع الأسماع فینبئ عن منزلة القائل وقیمة الشعر. (الحوفی، ١٩٧٢م:٢٩٦)

وبعد أن عرفنا المقصود بمطلع القصیدة أو ما سماه النقاد بحسن الإبتداء أو براعة الاستهلال علینا أن نعرف مطالع شاعرنا الزمخشری.

لقد کان الزمخشری حریصا علی مطالع قصائده، وهو لایألو عن جهد فی تحسینها دوما لکی طیبة الوقع فی السمع، بعیدة عن التجافی والتنافر فی قسمیها، مشعرة بالغرض من القصیدة. ولیس هناک مجال لنتناول إلی کلها فنکتفی بذکر بعض نماذج منها:

مطلع احدی قصائده فی الحنین إلی مکة ووصف مدی شوق الشاعر إلی الکعبة من أحسن النماذج:

فؤادٌ مِن الشوقِ المُبَرَّحِ رَیّانُ   إلی حَـرَمِ اللهِ المُعَظَّمِ ظَمآنُ

(الزمخشری، ٢٠٠٤م: ٤٦)

وفی بدایة قصیدته یصف انتصار خوارزمشاه ویشید بالإسلام والمسلمین یقول:

الآن لِلإسـلام مُدَّ رِواقُ   والآن عادَ لِشمسه إشراقُ

(نفس المصدر: ٣٩٠)

أو فی رثاء سراج الدولة ينظم:

ذوالتّاجِ يَجمعُ عُـدَّةً وَعَديدا   والموت يَبطِشُ بالألوف وَحيدا

(نفس المصدر: ٤٠٠)

التخلص

تخلص القصيدة بمعنى الانتقال من التشـبيب أو الغزل إلى المدح أو الغرض الآخر وحسن التخلص الذى نسميه المخلص أو حسن الخروج هو أن ينتقل الشاعر ببراعة من الغزل والتشبيب إلى المدح أوالغرض الأخر. (همايی، ١٣٨٩ش: ٧٦) وحسن التخلص أن يسـتطرد الشـاعر من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلص سـهل يختلسه اختلاسـا رشيقا دقيق المعنى بحيث لايشعر السـامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع فی الثانی لشـدة الممازجة والالتئام والانسـجام بينهما حتى كأنهما أفرغا فی قالب واحد ولايشـترط أن يتعين المتخلص منه بل يجرى ذلک فی أی معنى كان، فان الشاعر قد يتخلص من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف أو معنى من المعانی يؤدی إلى مدح أو هجو أو وصف فی حرب أوغير ذلک. (الحموی، ١٣٠٤ق: ١٨٥)

العلامة الزمخشـری ينتقل من غرض إلى غـرض آخر ببراعة ويجعل الاتصال بينها قويا حيث لايدرک القارئ هذا الانتقال ومن نماذج الكثيرة نكتفی بذكر بعضها.

حسـن تخلص الشـاعر من انتقال المعنـى من الحزن إلى المـدح فی قصيدة ٣٧ من الديوان:

وَ لَهفِی على عصرٍ تَقَضّى مُناسِبٍ   سجايا فريدِ العصرِ أووَجهَه الطَّلقا

(نفس المصدر: ١٢٩)

والزمخشری فی قصيدة ٤٠ من ديوانه بعد الوعظ والحكمة ينتقل إلى الغرض الرئيس للقصيدة أی الرثاء:

وَكَم رَبِّ قصـرٍ باتَ يُؤنِسُ أهلَهُ   وَفی غده قد أوحَشَ الأهلَ وَالقَصرا

وَمازالَ موتُ المـرءِ يُخرِبُ دارَهُ   وَمَوتُ فريدِ العصرِ قدخَرَّبَ العَصرا

(نفس المصدر: ١٣٤)

أو حسن التخلص لدى الشاعر فى انتقال المعنى من النسيب الى المدح: (عبد عمرو، ١٩٧٩م: ١٥٤)

الغُصنُ مِن حُسّادِ تَمييلِه   وَالوردُ مِن أعداءِ توريدِه
ليسَ له فى الحُسنِ مثلٌ وَل   مثلَ عُبيــدِ اللهِ فِى جَودِه

(نفس المصدر: ٤٨٧)

فحينما الشــاعر يذكر محاســن حبيبته جاء بالبيت الثانى، شــطره الأول فى النسيب وشطره الثانى فى المديح، وانتقل إلى غرضه بكل سهولة ويسر.

جارالله الزمخشــرى يســتخدم طريقين فى انتقال المعنى: الأول انتقال المعنى فى بيت واحــد من مصرع إلى مصرع آخر والثانى مــن البيتين أى من بيت إلى بيت آخر وذكر آنفا هذين النوعين من الانتقال.

المقطع

البيت الأخير من القصيدة يســمى المقطع ويقول أبوهلال العسكرى فى هذا المجال: يجدر أن يكون البيت الأخير من القصيدة أحســن بيت فيها. (العسكرى، ١٩٥٢: ٤٦٣) وهو آخر مايســمع أو يقرأ منها، فهو أحرى بأن يستقر بالنفس ويعلق بالسمع، ومن هنا كانت عناية الشعراء به وافتنانهم فيه. (الحوفى، ١٩٧٢م: ٢٩٩)

والزمخشــرى كما يهتم بمطلع القصيدة وتحسينه يهتم بمقطع القصيدة وتحسينه اهتماما تاما مثل مقطع قصيدته فى مدح الرسول(ص):

وَمَن فِى كتابِ اللهِ أكملَ مدحُهَ   فَكُلُّ مَديحٍ ما خلاذاکَ ناقِصُ

(الزمخشرى، ٢٠٠٤م: ٣٤)

ختم الشاعر قصيدته بهذا المعنى الرائع وهو أشار إلى قول الله تعالى: ﴿وإنّک لعلى خلق عظيم﴾ (القلم: ٤)

أو يقول فى مقطع قصيدة أخرى فى مدح ابن وهاس:

وَمَن لَفَّ مَجدَى نَفسِهِ و نصابه   وَذاکَ ابنُ وَهّاسٍ فقد بَلَغَ المدَى

(نفس المصدر: ٤٥)

وفى نهاية قصيدة فى وصف حنينه إلى مكة يقول:

وَقلتُ لِقلبى قد ملَكتُک مَرَّةً فما أنــتَ إلّا طائِرٌ طارَ عَن

(نفس المصدر: ٥١)

ومن ذلک ما ختم به قصيدته فى رثاء شيخه أبى مضر:

فذاک فريدُ العصرِ حَقّاً فلن ترَى عيونُهُــم مِن بَعــدِهِ مثلَهُ حُرّا

(نفس المصدر: ١٣٧)

من ميزات مقاطع قصائد الزمخشــرى الفريدة يمكن الإشــارة إلى أسلوبه الخاص فى المديح وهو الإشادة بالقصيدة المنشودة وتقديمها إلى الممدوح؛كأن يقول فى مقطع قصيدة ٢٦ من الديوان:

وَخُذكِلمةً حُذّاءَ شاعرةً إذا رآها رِجالُ النَّقدِلم يجِدوا نَقدا

(نفس المصدر: ١٠٣)

وكما ينظم فى ختام مدحه لعبيدالله:

فَدونَکَ طَوقاً فاخراً قد نَظَمتُهُ بِجَزلٍ مِــن المعنى وَلَفظٍ مُنَقَّحِ

(نفس المصدر: ١١٦)

هو فى ختام إحدى قصائده يعتقد بأن شعره أحسن من معلقة امرئ القيس:

مُوَلَّدَةٌ بَذّ القديماتِ شَــأوُها بهاأنَفٌ مِن أن تُقاسَ إلى "قِفا"

(نفس المصدر: ٢٢٠)

وهو فى مقطع مدحه لشرف الملک يشير بأن شعره فريد من نوعه:

وَشعرُ مثلِى غالٍ لجودتهِ وَ جَيد الشِّعرِ ما لَه ثَمَنُ

(نفس المصدر: ٥١٧)

فمن كل ماسبق نرى أنّ الزمخشرى قد أجاد فى اختيار مقاطع قصائده، وهذه الأمثلة نموذج منه.

وحدة الموضوع

أكمل تعريف لوحدة الموضوع هو ما قال ابن رشــيق: فإن القصيدة مثلها مثل خلق

الإنســان فى اتصــال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحــد عن الآخر، أو باينه فى صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة، تتخون محاسنه، وتعفى معالم جماله، ووجدت حذاق الشــعراء، وأرباب الصناعة من المحدثين، محترسين من مثل هذه الحال، احتراساً يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع الاتصال، ويؤمن الانفصال، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبــة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جــزء. (بدوى، ۱۹۵۲: ۳۲٦) والقصيدة إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ولم تجر مجرى النوادر، ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موضع. (الجاحظ، لاتا: ۲۰٦)

وبالنســبة لشــعر الزمخشــرى الذى وليد عصر ازدهار الأدب العــربى نرى ميزتين مختلفتين:

- قصائد الزمخشرى الطويلة معظمها فى المدح والفخر لها عدة الموضوعات المتعددة؛ وهو فى نظم هذه القصائد يحذو حذو القدامى ويبدأ شــعره بذكر الأطلال والدمن وبكاء على رســوم منازل الأحبّــة وتذكر صبواته مع حبيبته النازحة ثم يصف وصف الســفر وفراق المعشــوق وينتقل إلى الغرض الرئيس ببراعة تامة ويختم القصيدة بحســن ختام جميل يعتبر من ميزاته الشــعرية. فيمكن لنا أن نرى نماذج من هذا الشــعر فى الصفحات التالية من الديوان: ۲۵ و۳۹ و۷۰ و۷۸ و۱۱۱ و۱۲۸ و۱٤۰ و۲٤٦. والقصيدة المذكورة فى صفحة ۲٤٦ من أجمل أشعار الزمخشرى التى نظمه وفق الأساليب القديمة دون وحدة الموضوع؛ يبدأ الشاعر القصيدة بذكر أحبائه النازلين النعفين:

أهلــاً بِنازلة النعفَــيِن فالوادى   وَمَرحَباًبالأنيسِ الحاضرِ البادِى
هُم تارةً أهلُ حيطان مُشَــيَّدةٍ   وتــارةً أهــلُ أطنــابٍ وَأوتادِ

(نفس المصدر: ۲٤٦)

وينظم أيامه السعيدة مع أحبابه:

يا حبّذا دارُ أحبابِى وساكنُها   وَساحةُ الدّارِ والسُّمارُ والنّادِى
وحبّــذا زمنٌ ســاعاته فُرصٌ   وَ كُلُّ أيّامــه أيّــامُ أعيــادِ

(نفس المصدر: ۲٤٦)

ويمضى الأبيات باكية على أثرهم:

ففى إقامتِكم روحٌ لِأفئدةٍ   وَفِى رحيلِكم صدعُ لِأكبادِ

(نفس المصدر: ٢٤٦)

ثم يبين هيامه لحبيبته سعدى شاكيا لممانعتها إيّاه:

ماضرَّسُعدىوَروحُالصَّبِّفىيدها   لَو أسعَدَتهُ بِوصل بعد إسعادِ

ما ضرّها لو سَقَته مِن مراشفها   حتّى تبل غليلَ الهائمِ الصّادِى

(نفس المصدر: ٢٤٦)

ثم تمضى القصيدة بعد ذلك فى المدح وهو غرضها الأصلى بعد هذه المقدمة، وقد أجاد الشاعر الربط وأحسن الانتقال من النسيب إلى المديح:

هيهاتِإنَّأسيرَالحبِّليسَله   فادٍوماالقتيلالحبِّمنوادِى

بلالوزيرُالمُفدَّىرَقَّلِىفَفدَى   وذاك صُنعٌ غريبٌ غيرُ مُعتادِ

(نفس المصدر: ٢٤٦)

فالقصيدة عند شاعرنا وإن اختلفت أجزاؤها وموضوعاتها تكون وحدة مترابطة منسجمة متصلة كما صوّره ابن الرشيق.

- القصائد التى نظمت فى موضوع واحد يشمل بعض القصائد والقطع القصيرة ومعظمها المراثى والشوقيات (القصائد التى نظمت فى الحنين إلى مكة) وقصائده التى لا تبدأ بمقدمات. ونحن بعد الدراسة وجدنا أنّ هذا النوع أكثر عدة من النوع الاول؛ كما نرى هذا الجانب فى الصفحات التالية: ٥٢ و٥٩ و١٠٨ و١١٧ و١٢٥ و١٣٣ و١٥٠ و١٥٧ و١٦٠ و١٦٨ و١٨١ و١٨٢ و١٩٠ و٢٢٩ و٢٥٩ و٣٢٣ و٣٩٠ و٤١٢ و٤٨٢ و٥٥٣ و...؛ فمنه قصيدته فى مدح خوارزمشاه فى ٤١ بيتا ومطلعها:

الآنَ لِلإسلام مُدَّ رِواقُ   وَالآن عادَ لِشمسه إشراقُ

(الزمخشرى، ٢٠٠٤م: ٣٩٠)

الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها يتكلم عن انتصار محمد خوارزمشاه ابن انوشتكين ومدح الإسلام والمسلمين ولوم الكفار وهجوهم.

ولكن علينا أن لا نطلب من قصائد الزمخشرى وحدةً مثل الوحدة التى نلاحظها فى

الشعر العربی الحديث كما هو عند البياتی أو السياب.

النتيجة

بعد الانتهاء من هذه الدراسة لبنية القصيدة فی شعر جارالله الزمخشری، توصل البحث إلی جملة من النتائج الأساسية نوجزها فيما يأتی:

- الزمخشری حافظ علی نظام القصيدة العربية الجاهلية فی معظم قصائده؛ وهو يبدأ القصيدة بمقدمات طللية وغزلية وحكمية وخمرية.

- لقد بدأ الزمخشری الكثير من مدائحه للرسول الأكرم(ص) وصديقه ابن وهاس بالمقدمة الطللية وهو فی إنشاده حذا حذو الشعراء الجاهليين.

- نری مقدمات الشاعر الغزلية فی ثلاثة انواع: الغزل الصوفی والغزل العذری والغزل الحسی؛ لقد كانت أشعاره فی النوع الأول تعبيرا صادقا عن شعوره وفی نوعَی الثانی والثالث نزعة تقليدية ناجحة للشعراء الجاهليين.

- الشاعر يجعل مقدماته الحكمية فی صدر مراثيه ليدعو أقرباء الموتی إلی الهدوء ويری الموت أمرا حتميا والحياة أمرا مؤقتا وقصيرا لايجدر تعلق الإنسان بها.

- وأما المقدمة الخمرية لم نجد الا أبياتا بسيطة فی ديوان الزمخشری مقلدا أبا نواس والآخرين علی مذهبه.

- ينظم الزمخشری شعره دون المقدمة فی الكثير من القطع والقصائد ولايتبع بنية القصيدة الجاهلية وهو يبدأ قصيدته بالغرض مباشرة.

- لقد كان الزمخشری حريصا علی مطالع قصائده، وهو لايألو عن جهد فی تحسينها دوما لكی طيبة الوقع فی السمع، بعيدة عن التجافی و التنافر فی قسميها، مشعرة بالغرض من القصيدة.

- أحسن التخلص العلامة الزمخشری وأجاد الإنتقال من غرض إلی غرض آخر ببراعة ويجعل الاتصال بينها قويا حيث لايدرک القارئ هذا الانتقال. وهو يستخدم طريقين فی انتقال المعنی: الأول انتقال المعنی فی بيت واحد من مصرع إلی مصرع آخر والثانی من البيتين أی من بيت إلی بيت آخر.

- والزمخشرى كما يهتم بمطلع القصيدة وتحسينه يهتم بمقطع القصيدة وتحسينه اهتماما تاما؛ ومن ميزات مقاطع قصائده الفريدة يمكن الإشارة إلى أسلوبه الخاص فى المديح وهو الإشادة بالقصيدة المنشودة وتقديمها إلى الممدوح.

- قصائد الزمخشرى الطويلة معظمها فى المدح والفخر لها عدة الموضوعات المتعددة؛ وهو فى نظم هذه القصائد يحذو حذو القدامى ويبدأ شعره بذكر الأطلال والأحبّة وصبواته ووصف السفر وفراق المعشوق و... .

- الأشعار التى نظمت فى موضوع واحد يشمل القصائد والقطع القصيرة التى معظمها المراثى والشوقيات وقصائده التى لا تبدأ بمقدمات.

- الزمخشرى هو الشاعر العالم الذى يسلک أحسن طريق فى إنشاد قصائده وهو يحاول دوما التوسط بين القديم والجديد ويقف بين تيارين أو دافعين يتنازعان كى لاتضره لومة الناقدين.

المصادر والمراجع

ابن خلكان. (لاتا). وفيات الأعيان. تحقيق إحسان عباس. لبنان: دارالثقافة.

ابن الأثير. (لاتا). الكامل فى التاريخ. ج١٠. المطبعة الأميرية.

ابن قتيبه. (١٩٦٦م). الشعرُ والشعراء. تحقيق احمد محمد شاكر. ج١. مصر: دارالمعارف.

ابو الفداء. (١٢٨٦ق). المختصر فى أخبار البشر.ج ٣. القسطنطنية: لانا.

الأخطل. (لاتا). ديوان شعر. ط٢. بيروت: دار الشرق.

بدوى، أحمد أحمد. (١٩٥٢م). أسس النقد الأدبى الحديث. ط١. لامک: مكتبة النهضة.

الجاحظ، ابوعثمان عمرو بن بحر. (١٩٣٢م). البيان و التبيين. تحقيق عبدالسلام هارون. ط٢. مصر: لانا.

الحموى، ابن حجة. (١٣٠٤ق). خزانة الأدب وغاية الأرب. مصر: المطبعة الخيرية.

الحموى، ياقوت. (١٩٩٣م). معجم الأدباء. تحقيق إحسان عباس. ط١.ج١٤. بيروت: دار الغرب الإسلامى.

الحوفى، أحمد محمد. (١٩٦٦م). الزمخشرى. ط١. لامک: دار الفكر العربى.

ـــــــ . (١٩٧٢م). الإسلام فى شعر شوقى. القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

دودبوتا، عمرمحمد. (١٣٨٢ق). تأثير شعر عربى برتكامل شعر فارسى. ترجمه سيروس شميسا. تهران: نشرصداى معاصر.

الذهبي. (١٩٩٣م). سير أعلام النبلاء. تحقيق بشار محمود عوام ومحيى الدين هلال السرحان. ط ٩. ج ٢٠. بيروت: مؤسسة الرسالة.

الزركلي، خير الدين. (١٩٨٠م). الأعلام. ط ٥. ج ٨. بيروت: دار العلم للملايين.

الزمخشري، محمودبن عمر. (١٣٢٥ق). مقامات الزمخشري. ط ٢. مصر: لانا.

______ . (٢٠٠٤م). ديوان الزمخشري. تحقيق الدكتور عبد الستار ضيف. ط ١. مؤسسة المختار. مصر: القاهرة.

السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن. (لا تا). طبقات المفسّرين. بيروت: دار الكتب العلمية.

ضيف ، عبد الستار. (١٩٩٤م). جارالله محمود بن عمر الزمخشري حياته و شعره. ط ١.القاهره: عالم الكتب.

عبد عمرو، علي عبدالله. (١٩٧٩م). تحقيق ديوان الزمخشري. مدينة نصر: مكتبة النصر للآلات الكاتبة.

العسكري، أبوالهلال. (١٩٥٢م).كتاب الصناعتين. تحقيق على محمد البجاوي ومحمد ابوالفضل ابراهيم. ط ١. لامك: دار إحياء الكتاب العربي.

عطوان، حسين. (١٩٦٦م). مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول. ج ١. مصر: دارالمعارف.

كبري زاده، طاش. (لاتا). مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم. تحقيق أحمد بن مصطفى. ج ٢. القاهرة: دار الكتب الحديثة.

ماحوزي، مهدي. (١٣٧٢ش). برگزيده نظم و نثر فارسي. ط ٥.طهران: أساطير.

همايي، جلال الدين. (١٣٨٩ش). فنون بلاغت و صناعات ادبي. طهران: أهورا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة -العدد الثامن عشر -صيف ١٣٩٤ش /حزيران ٢٠١٥م
صص ٧٦ ـ ٥٥

الرموز النباتية فی الشعر الفارسی المعاصر
دراسة فی أشعار "أخوان ثالث" و"شاملو" و"شفیعی کدکنی"

عبدالحسین فرزاد*
سیدابراهیم آرمن**
لیلی نادری (الکاتبة المسؤولة)***

الملخص

ترمز النباتات فی النصوص الأسطوریة القدیمة إلی العلاقة القائمة بین العالم السفلی والعوالم العلیا حیث تتجلی فی أشکال شتی من مثل البعث الطقوسی وحلول الإنسان فی النبات وبالعکس وکذلک فی التماهی بین الإنسان والنبات حیث ترتبط الروح الإنسانیة مع الماورائیات.

استخدم الشعراء الإیرانیون المعاصرون للتعبیر عن أفکارهم النضالیة لغة جدیدة مفعمة بالمفاهیم الأسطوریة حیث إن الظروف السیاسیة والاجتماعیة التی ألقت بظلالها علی البلاد ومعها دخول المضامین الجدیدة فی الشعر الفارسی المعاصر قد حتمت ضرورة استخدام الرمز فی الشعر ونالت الرموز النباتیة حصة الأسد من بین هذه الرموز، فقد تجلی استخدام المظاهر الرمزیة والأسطوریة النباتیة مثل الطوطمیة والتشخیص وحلول الانسان فی النبات والتوثین الجنسی فی أشعار الشعراء الکبار من أمثال أخوان ثالث وأحمد شاملو وشفیعی کدکنی الذین کانوا متأثرین فی استخدام هذه الرموز النباتیة بالأساطیر الإیرانیة والإسلامیةوأحیاناً الیهودیة- المسیحیة أوالیونانیة- الرومانیة.

الکلمات الدلیلیة: الرموز النباتیة، الطوطم، المحرّم، اخوان، شاملو، شفیعی کدکنی.

*. أستاذ مشارک فی اللغة الفارسیة وآدابها بمعهد العلوم الإنسانیة والدراسات الثقافیة، طهران، إیران
**. أستاذ مساعد فی اللغة العربیة وآدابها بجامعة آزاد الإسلامیة فی کرج، کرج، إیران
***. خریجة دکتوراه فی اللغة الفارسیة وآدابها بجامعة آزاد الاسلامیة فی رودهن، رودهن، إیران
Naderi_3639@yahoo.com

التنقیح والمراجعة اللغویة: د. حسن شوندی
تاریخ الوصول: ١٣٩٣/٧/٩ش
تاریخ القبول: ١٣٩٤/٢/١٢ش

المقدمة

«تحتل النباتات المرتبة الرابعة في نظام الخلق بعد السماء والماء والأرض.» (زمردی، ٢٠٠٨م: ٣٠) «ففی روايات مزديسنا إن جسد زرادشت قد خلقه امشاسبندان "خرداد ومرداد" من الماء والنبات.» (سرخوش، ١٩٩٤م: ٦٦) لذا فإنهما يتمتعان فی النظام التراتبی للخليقة بمكانة خاصة ويحظيان بأهمية بالغة.

لقد كانت النباتات مصدراً للخوف أو الاحترام كطوطم أو كمحرمات. إن الخاصية العلاجية فی النباتات واستخدامها فی علاج الأمراض قد زادت من أهميتها وربطتها بالأمور الغيبية إذ كان القدماء ينسبون هذه الميزة العلاجية فيها إلى القدرات السحرية الكامنة فيها. بالإضافة إلى ما ذكر فإن النباتات كانت تتمتع بقدسية خاصة فی فترات تقدم البشر المختلفة.

إن القسم بالنباتات أو التوسل إليها يرمزان إلى هذه القدسية. وقد تجلت هذه التقاليد فی الأدب فقد أشار أحمد شاملو فی إحدى قصائده إلى التوسل إلى الأشجار قائلاً:

چندان دخيل مبند كه بخشكانيم از شرم ناتوان خويش:/ درخت معجزه نيستم/ تنها يكی درختم/ نوجی در آبكندی/ و جز اين نيست/ كه آشيان تو باشم/ تختت و تابوتت (شاملو، ٢٠١٠م: ١٠٣٧)

لا تتوسل إلیّ كثيراً حتى لا يؤدی خجلی من العجز عن فعل شئ إلى الجفاف/ لست شجرة المعجزات/ إننی لست إلّا شجرة/ إننی برعم فی نهر/ ولست إلّا بيتک/ أو سريرک أو تابوتک

إن دراسة الرموز النباتية فی أدب أی أمة ستساعد على التعرف أكثر فأكثر على الميزات الأسطورية والرمزية للنباتات. وتسعى هذه الدراسة إلى معالجة الرموز المستخدمة فی الشعر الفارسی المعاصر.

سوابق البحث

كانت النباتات كرموز محط اهتمام دائم فی البحوث الأدبية وقد أصبحت موضوعاً

دسماً للکتب والمقالات المختلفة ومن جملة هذه البحوث يمکن الإشارة إلى مقال تحت عنوان الورد فی الأدب الفارسی لمؤلفه حامد هاتف (کتاب ماه ادبيات، العدد ٤٨، مارس ٢٠١٣) ومقال آخر تحت عنوان نظرة إلى النبات والشجر فی الأساطير والآداب فی ضوء منهج ما بين الثقافات لمؤلفه فيروز فاضلی وآخرين (ادب پژوهی، العدد ٢٣، ربيع ٢٠١٣) ومقال آخر بعنوان "النباتات وقيمها الرمزية فی الشاهنامة" لمريم جعفری (ادبيات فارسی، السنة ٦، العدد ٢٦، صيف ٢٠١٠)، وهناک کتاب تحت عنوان "الرموز النباتية فی الشعر الفارسی" للکتابة حميرا زمردی.

الفرضيات والأسئلة

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

ما المراد بالطوطم النباتی والمحرمات النباتية؟

ما هی مکونات الأسطورة النباتية؟

ما هی المظاهر الأسطورية النباتية التی استخدمها الشعراء الفرس المعاصرون فی أشعارهم؟

منهج البحث

يعتمد هذا البحث المنهج الوصفی التحليلی فقد تم تحديد الطوطم والمحرمات النباتية ومن بعد ذلک تمت دراسة وتحليل الرموز النباتية الأسطورية ومظاهرها وأخيراً تمت دراسة الرموز النباتية المستخدمة فی شعر أخوان ثالث وأحمد شاملو وشفيعی کدکنی کشعراء تناولوا مفهوم الأسطورة فی أشعارهم.

الطوطم والمحرّم (الطابو)

کانت النباتات فی أساطير الأمم المختلفة کطوطم أومحرم يربطان بين الروح الإنسانية وعالم الغيبيات.

«وقد طرحت کلمة طوطم لأول مرة عند العالم البريطانی "لانغ" الذی اقتبسها بدوره من الهنود الحمر فی أميرکا الشمالية.» (فرويد، ١٩٧٢م: ٨) إن الطوطم عبارة

عــن الحيوان أو النبات أو إحدى القوى الطبيعيــة من مثل الماء والريح أو المطر حيث كانت مرتبطة بأفراد القبيلة ارتباطاً خاصاً إن أصحاب الطوطم الواحد مطالبون بمراعاة الواجب المقدس أو الفريضة المقدســة. فحســب رأى فرويد فإن البشر البدائيين كانوا يعيشون فى مجموعات مكونة من ذكر غالب وهو الأب مع مجموعة من الإناث والأولاد الكثيرين الذين كان ينجبهم منهن. كان هذا الوالد الأقوى يسعى دوماً إلى إبعاد أولاده الذكــور عن الإناث إلى أن يحــين الموعد الذى يقضى فيه الذكــور مجتمعين مع بعضهم البعــض على الوالد إذ كانــوا يأكلونه حيث كانوا يعتقــدون أن تناول لحمه يؤدى إلى انتقــال قدراته وقواه إليهم. ولكن بعد مضــيّ فترة من الزمن كانوا يندمون على فعلتهم وكانوا يبدعون شيئين محظورين: أولهما وضع صورة حيوانية بدل الأب وتحريم أكل لحم ذلک الحيوان والثانى تحريم الزواج داخل الأســرة. ويورد فرويد نقلاً عن رناک شرائع المذهب الطوطمى كما يلى:

«يُحظر ذبح أو أكل لحم الحيوان الطوطمى. وتقام المآتم على الحيوان الطوطمى عند موته فجــأة، كان البعض يرتدون جلد الحيوان الطوطمى. كانت القبائل والأشــخاص يطلقون على أنفسهم اسم ذلک الحيوان الطوطمى. كما أن بعض القبائل كانت تستخدم صور الحيوانات كعلامات مميزة لهم. وكان الرجال يقومون بوشــم شــكل ذلک الحيوان علــى جلودهم وإذا كان ذلک الحيوان الطوطمى حيواناً مخيفاً فإنهم يطلقون اسمه على عشــيرتهم ظنــاً منهم أنه لن يؤذيهــم. إن الحيوان الطوطمى يدافع عن أفراد العشــيرة ويحميهــم. إن الحيــوان الطوطمى يخبر أتباعه عن المســتقبل ويقوم بإرشــادهم. يدعى أفراد العشــيرة بأنهم ذوو نسب مشترک مع الحيوان الطوطمى ويشعرون بالقرابة معه.» (المصدر نفسه: ١٣٩-١٣٧)

إن القوانين الطوطمية هذه موجودة فى أســاطير الكثير من الشــعوب فعلى ســبيل المثــال فإن وجود صــور حيوانات من مثل الأســد، والتنين، والذئــب، والخنزير، و... وكذلک صور الشمس، والقمر على الرايات، والأعلام، واستخدام أسلحة مزينة برأس البقــر "كالصولجان برأس البقر" الذى كان خاصا بفريدون كل ذلک يدل دلالة واضحة على تجليات الطوطمية لدى الإيرانيين القدامى.

«كما أن تشـــابه الأسماء مع الحيوان الطوطمى أمر شـــائع فـــى إيران القديمة فهناك أسماء من مثل أرجاســـپ، وجاماســـپ، ولهراسب، وگشتاســـپ كلها مأخوذة من كلمة أسپ أى الحصان. كما أن نسبة ألقاب من مثل "شيرمرد"، "الرجل الأسد" إلى الأبطال ترمز إلى تقدس هذا الحيوان وأهميته لدى الإيرانيين القدماء. كما أن ســـيمرغ "العنقاء" الذى يقوم فى الأساطير الإيرانية بمساعدة أسرة رستم عند الأزمات الخطيرة يعد نوعاً من الطوطم ويبدو أن ســـيمرغ كان الملک الحارس والطوطم المقدس لدى السكائيين.» (زمردى، ٢٠٠٦م: ٣٢٣)

ففى الشـــاهنامه نجد أن لباس رستم الخاص مصنوع من جلد النمر أو الفهد كما أن ســـائر الأبطال يرتدون ملابس من جلد الفهد مما يشير إلى التوحد بين البطل والحيوان الطوطمى.

بالإضافة إلى الطوطم الحيوانى فإننا نلاحظ فى العصور التالية أى بعد اجتياز البشر مرحلة الصيد وتربية المواشـــى والانتقال إلى مرحلـــة الزراعة بدأت أنواع من الطوطم النباتى بالظهور. إن أحد قوانين الطوطم النباتى يصرح بأن روح الإنسان المقتول ظلماً تحـــل فى النبات الطوطمى وتعيش فيه وإن لهذا النمـــوذج الطوطمى تجليات كثيرة بين الأقوام المختلفة وإن الأساطير المختلفة تشير إلى ذلک، فنبات "كزبرة البئر " ينبت فى الأسطورة الإيرانية من قبر سياوش كما أن نبات پاترينيا ينبت من قبر فتاة عاشقة فى الأساطير اليابانية. كذلک فإن نبات الأفيون ينبت فى الأساطير الصينية من قبر المرأة المظلومة كما أن نبات آنيمون "شـــقائق النعمان" ينبت حسب الأساطير اليونانية القديمة من قبر آدونيس إن هذه الأســـاطير جميعاً إن دلت على شـــىء فإنما تدل على الاعتقاد بالطوطم النباتى لدى هذه الأمم.

يعتقد فرويد: «أن الطوطمية هى الدين الأول الذى أسس بناء على المحرمات الأولى أى قتـــل الحيوان الطوطمى. ويقول رداً على ســـؤال حول كيفية تطور الدين الطوطمى نحـــو الاعتقاد بالمعبود الواحد: إن الإخوة كانوا يشـــعرون بعد قتـــل الأب بالعجز عن تبوّء مكانه الأمر الذى يخلق لديهم شـــوقاً ممزوجـــاً بالتكريم والاحترام تجاه الأب فى وجودهم ويتحول تدريجياً إلى خلق الرب. أما فيما يتعلق بالنبات فإن روح الإنســـان

بعد مقتله تحل فى النبات لتستمر حياته فيه، فبالإضافة إلى وجود العلاقة بين الطوطم والنبات فإن المحرمات "الطابوهات" مرتبطة بالنبات أيضاً. إن لفظة الطابو لفظة بولينزية فهى "ساكر" عند الرومان و"آغيوس" عند اليونان و"كادوش" عند العبرانيين.» (فرويد، ١٩٧٢م: ٢٩) «إن هذه اللفظة تدل على معنيين متضادين أى المقدس من جهة والخطير، والمحظور، والدنس من جهة أخرى.» (المصدر نفسه: ٣٠) «يعتقد الباحث الآلمانى فونت أن الطابو هو أقدم مجموعة من القوانين البشرية غير المدوّنة ويقسم المحرمات المندرجة تحته إلى ثلاثة حيوانية، وإنسانية، ونباتية. إن الطابو الحيوانى يشتمل على منع ذبح الحيوان وأكل لحمه. أما الطابو الإنسانى فهو مرتبط بالحالات الاستثنائية عن الحياة الإنسانية. إن الشباب فى سن البلوغ والنساء عند الدورة الشهرية والوضع وكذلك الأطفال الرضع والمرضى والأموات يندرجون تحت إطار الطابو كذلك الأمر بالنسبة إلى الأشياء العائدة إليهم فهى تحظى بالحرمة نفسها. أما الحرمة الثالثة فهى حرمة النبات والمكان والأشياء وتشمل كل ما يسبب الخوف والاضطراب.» (المصدر نفسه: ٣٦) تنبنى المحرمات على محظورات ليست مؤسسة على أى استدلال منطقى كما أن تاريخ ظهورها مجهول فهى تنتقل من جيل إلى آخر. إن مبدأين أساسيين من الطوطمية أى منع ذبح الحيوان الطوطمى ومنع الزواج بين الأشخاص من ذوى الطوطم المشترك يشيران إلى المحرمات من هذا النوع وهذه القضية هى التى تربط الطوطم بالمحرّم.

«إن للمحرم أصولاً فعلى سبيل المثال فإن من يتخطى ممنوعاً فإنه يتحول بنفسه إلى محرم.» (المصدر نفسه: ٤٨) إذ إنه قادر على جعل الآخرين يتبعونه الأمر الذى يؤدى إلى زوال العشيرة، فهو يعاقب منعاً لحدوث مثل هذا الأمر حتى لا يتجرأ أحد بعد ذلك على الإقدام على ذلك العمل. وفى بعض الأحيان يتم التخفيف فى العقاب بحيث إن الشخص يستطيع عند تخطى أى محرم أن يعوض عما ارتكبه بالكفارة أو التوبة.

الرموز النباتية

«تحمل النباتات فى الروايات الأسطورية مفاهيم مثل الموت، والبعث، والخصب، والبركة، والشفاء. ففى كثير من الأساطير فإن موت البطل يؤدى إلى أن ينبت نبات يمثل

روح البطل التى حلت فى النبات وتواصل حياتها فيه.» (الإلياذة، ١٩٩٣م: ٦٣) «يعتبر يونغ النبات رمزاً للحيوية وانفراج الحياة النفسية كما أنه يعتبر الحيوان رمزاً للحياة الغريزية لدى الإنسان.» (يونغ، ٢٠١١م: ٢٢٩-٢٣٠) «ففى الروايات الأسطورية يتم تأويل الشجر كصورة مثالية وكرمز لتجديد الحياة والعودة الخالدة إلى المبدأ.» (زمردى، ٢٠٠٦م: ١٨٧)

«ويعتقد يونغ أن هناک نوعاً من التبيعة والتضامن المستمرين بين الإنسان والحياة عبر العصور ففى رأيه فإن بعض القبائل تعتقد بسيطرة النبات على الروح الإنسانية.» (يونغ، ٢٠١١م: ٢٤)

لقد كان النبات موضع العبادة والتكريم كطوطم حسب الروايات الأسطورية إن أحد مظاهر الطوطمية هو اعتبار الإنسان والنبات من سلالة واحدة وتشخيص النبات. ونلاحظ العلاقة بين الإنسان والنبات فى الروايات المتعلقة بالمسخ وتحول الإنسان إلى النبات أو تحول النبات إلى الإنسان. إن ظهور نبتة كزبرة البئر من دماء "سياوش" وتحول "مش ومشيانه" من الشكل النباتى إلى الشكل الإنسانى فى الأساطير الإيرانية وتحول "نرسيس" من رجل إلى وردة فى الأساطير اليونانية ما هى إلا نماذج من هذا المسخ والتحول إننا نلاحظ فى الشاهنامه أبياتاً يظهر فيها أن الإنسان والنبات ينحدران من أصل واحد:

فرامرز گفت ای گوِ شوربخت منم بار آن خسروانی درخت

- قال فرامرز: أيها الشقى يا گَو، إننى ثمرة تلک الشجرة الملوكية

(فردوسی، ٢٠٠٥م، ج١: ٣٨٣)

أما من المظاهر الأخرى للطوطمية النباتية فيمكن الإشارة إلى تشبيه جوارح الإنسان إلى النباتات. ففى الأدب الفارسى هناک نماذج من هذا التشخيص فتشبيه الشفاه بالبراعم وتشبيه كف اليد بأوراق الأشجار وتشبيه الأنامل بالبندق وتشبيه الخدود بالورد والشعر بالسنبل والشامة بالشعير أو أثر الكيّ بشقائق النعمان والصدغ بالسوسن والساق بساق النبات والذقن بالتفاح والعيون بالنرجس وغير ذلک ... يعد أشهر نماذج التشخيص النباتى. «إن آخر مظهر من مظاهر الطوطمية النباتية هو عبادة

الروح أو التوثين الجنسـيإنه عبادة الأشـياء التى تتمتع بالقوة السـحرية وتقديسها.» (زمـردى، ٢٠٠٨م: ٣٠) «إن إحـراق بعض النباتات لدفع العيـون فى إيران وإحراق الصندل فى الأيام المائة الأولى من ولادة الطفل لحفظه من أذى الأرواح الشـريرة فى الصـين نماذج من التوثين الجنسـى.» (كريسـتى، ١٩٩٤م: ١٩٧) «إن لبعض النباتات قـوة البقاء والقدرة السـحرية مما يؤدى إلى قدرتها على شـفاء الأمراض إن خاصية العلاج الطبى فى النباتات تأتى نتيجة اجتماع تأثير الماء والقمر والنباتات.» (الإلياذة، ١٩٩٣م: ١٦٣)

«ففى مختارات زادسپرم نجد أن النبات يجف إثر الصراع مع أهريمن "الروح الشريرة" ثم يقـوم امرداد بدق النبات المجفف ويمزجه بماء تيشـتر "إله المطر" ويُنبت منه عشـرة آلاف نبات تنفع لعلاج عشرة آلاف مرض.» (راشد محصل، ١٩٨٧م: ١٣)

كمـا أن النباتات تظهر فى بعض الروايات الأسـطورية كآلهة ، فالآلهة النباتية تحيا بحلول فصل الربيع وتتزوج فيما بينها وتُقتل فى السـنة نفسـها وتحيا مجدداً بالتزامن مع فصل الربيع فى السنة القادمة وتسبب خصوبة النباتات. فمن الآلهة النباتية التى تتحول فى دورة الحياة والموت من النبات إلى الإنسان ومن الإنسان إلى النبات يمكن الإشارة إلى عشتار وتموز فى أساطير بابل وما بين النهرين وإلى أدونيس فى الأساطير اليونانية وإلى ايزيس واوزيريس فى الأساطير المصرية.

«أما الأسـاطير الهند إيرانيـة فنجد فيها نباتات من مثل هوم وبرسـيم اللذين يتم تقديسـهما وعبادتهما. إن هوم إله نباتى يتضمن ماء الحياة وهو رمز لجميع المشروبات إن عصارة هذا النبات المقدس تشـرب فى المناسبات الدينية. إن هذه العصارة مسكرة وتسبب الغفلة عن العالم المادى والالتحاق بالعالم المعنوى والآلهة.» (سرخوش، ١٩٩٤م: ١٧) «فقد جاء فى بُندهش أن هذا النبات ينبت إلى جانب عيون اردويسـور وكل من أكل منـه نال الخلود.» (فرنبغ دادگى، ١٩٩٠م: ٨٧) ورد فى وداها "سـام ودا- أدهيا الأول": «ياسـوما أيها العقل الكلى القادم عبر طرق السـماء مرات عديدة لكى تمنحنا السعادة أمطر قطرات مياهک الصافية علينا.

لم يرد اسم هوم فى گاهان غير أن اسمه ورد فى سائر أجزاء أفستا. ففى "يشت ها"،

"گوش يشــت" يطلب هوم من ايزدگوش أن يمنحه القوة للتغلب على أفراســياب لينتقم منه لأجل دم ســياوش.» (پور داود، ١٩٦٨م، ج١: ٣٧٩-٣٨١) ويقوم هوم يشت على النحــو التالى بالثناء على هذا الإله: «إننا نثنى على هوم الذهبى الســامق، هوم الذى يزيد من الحياة وهوم الذى بيده الموت ...» (المصدر نفسه، ج٢: ٣٥٣) «وفى الشاهنامه نجد أن كيخســرو يقبض على أفراســياب ويقتله بمســاعدة عابد يدعى هوم. وفى رأى كريستين سن فإن هذا العابد هو إله النباتات هوم. حيث تحول فى الروايات الساسانية إلى إنسان.» (كريستين سن، ١٩٥٧م: ١٦٧) «ففى الواقع فإن هوم رمز نباتى فى صورة إنسانية ينتقم لرمز نباتى آخر وهو سياوش من قاتله أى افراسياب. إن النبات المقدس الآخر هو البَرسَــم لقد جــاءت هذه الكلمة من مفردة بــرز "ورز" بمعنى النمو وهو فى الديانة الزرادشــتية نبات مقدس من غصن الرمان أو الطرفاء كان يستخدم فى المراسم الطقوسية مع قراءة الأذكار والأوراد. فقد كان الزرادشتيون يمسكون بعض البرسم قبل تنــاول الطعام ويثنون على الرب.» (ياحقى، ٢٠٠٠م: ١٢٤) «كما أن زروان يهدى بعد ولادة هرمزد و أهريمن غصن برسم إلى هرمزد كرمز للأضحية والفدية.» (بهار، ١٩٩٦م: ١٥٨)

الرموز النباتية فى الشعر الفارسى المعاصر

إن للنباتات فى الشعر الفارسى المعاصر صورة أسطورية ورمزية وتستخدم فيه جميع المظاهر الأســطورية مثل الطوطمية والأرواحية وحلول الإنســان فى النبات والتوثين الجنســى. فقد اســتخدم أخوان وشاملو وشــفيعى كدكنى كشــعراء معاصرين مهتمين بالأســطورة النباتات فى أشــعارهم فى صورتها الرمزية والأســطورية إننا نجد شاملو يتحدث فى أشعاره بأنه حبيس الروح النباتية وابن الطبيعة وأن الشجر أخوه والشعراء أغصان الغابة وأن الشــفاه هى الربيع وأن القلوب هــى البراعم وأن العيون هى ورقتا شجرة الدردار وأن الشرايين هى ساق النيلوفر وإن اليد هى كف شجرة القيقب.

و مــن برگ و برکه نبودم/ نه باد و نه بــاران/ اى روح گياهى!/ تن من زندان تو بــود/ و عروس تــازه... از روحِ درخت و باد و برکه بــار گرفت.../ و من اى طبيعت

مشقّت‌آلوده، ای پدر! فرزند تو بودم (شاملو، ٢٠١٠م: ٤١٥)

إنني لم أكن ورقة ولا بركة/ ولا ريحاً ولا مطراً/ أيتها الروح النباتية/ لقد كان جسدي سجناً لک/ والعروس الجديدة .../ قد حبلت من روح الشجر والريح والبركة ..../ وإنني أيتها الطبيعة المفعمة بالعناء أيها الأب كنت ابنک

خانه‌ها در معبر باد نااستوار/ استوارند/ درخت، در گذرگاه بادِ شوخ وقار می‌فروشد/ درخت، برادر من!/ اینک تبردار از کورهراه پرسنگ به زیر می‌آید (المصدر نفسه: ٣٧٠-٣٧١)

إن البيوت في معبر الرياح هشة/ قوية/ إن الشجرة تعرض وقارها في معبر الرياح المازحة/ أيها الشجر يا أخي/ إن حامل الفأس ينزل من الطرق الضيقة الوعرة إلى الأسفل

امروز شعر حربه خلق است/ زیرا که شاعران/ خود شاخه‌ای ز جنگلِ خلقند/ نه یاسمین و سنبلِ گل‌خانه فلان (المصدر نفسه: ١٤٢)

إن السفر اليوم كحراب الخلق/ لأن الشعراء/ عبارة عن غصن من غابة الخلق/ وليسوا كالياسمين والسنبل في مشتل الشخص الفلاني

و از آن هنگام که سفر را لنگر برگرفتیم/ اینک کلام تو بود از لبانی/ که تکرار بهار و باغ است (المصدر نفسه: ٥٩٨)

ومنذ أن رفعنا المرساة وعزمنا على السفر/ كان كلامک من شفتين تعيدان الربيع والحديقة

باید می‌گذاشتند غنچه قلبمان را بر شاخه‌های انگشت عشقی بزرگ‌تر بشکوفانیم.../ امّا ظلم مشتعل/ غنچه لبانت را سوزاند (المصدر نفسه: ٢٣٤)

كان عليهم أن يسمحوا لنا أن نفتح براعم قلوبنا على أغصان أصابع حسب أكبر .../ غير أن الظلم المستمر/ قد أحرق براعم شفتيک

چون زاده شدم چشمانم به دو برگ نارون می‌مانست، رگانم به ساقه نیلوفر، دستانم به پنجه افرا (المصدر نفسه: ٤١٥)

عندما ولدت كانت عيناي تشبهان ورقتي شجرة الدردار، وكانت شرائيني كساق

النيلوفر، وكانت يداى تشبهان كفّى شجرة القيقب

يشبّه أخوان الآذان بالشقائق، والشفاه باللوز، وكف اليد بأوراق الورود، والفم بالبراعم:

خواهم که چو گل لاله گوش تو بمالم   ای از تو دلم داغ ولیکن به چه دستان

(أخوان، ۱۳۳۰: ۸۲)

– أود لو أننى أستطيع أن أدلک أذنيک مثل الشقائق ولکن ليست لى يدان يا من كويت قلبى بحبک.

ندونم سیبِ تَر یا غبغب است این   شکر یا دوم شیرین یا لب است این

(المصدر نفسه: ٢٤٧)

– لا أدرى أهذه تفاحة طرية أم إنها رقبتک الناعمة وهل هى السكر الحلو باللوز أم هى شفتک.

چون باده خورم با کفِ چون برگِ گل خویش   ای غنچه دهان، ساغر و پیمانه من باش

(المصدر نفسه: ٤٦)

– عندما أشرب الخمر بكفى الشبيهة بأوراق الورودكونى كأسى التى أشربها يا من يشبه فمها البرعم.

وبالإضافة إلى النماذج الآنفة الذكر التى تتضمن المظاهر الرمزية النباتية. فقد وردت أسماء بعض النباتات إلى جانب خصائصها الأسطورية فى أشعار أخوان، وشاملو، وشفيعى وفيما يلى إشارة إلى أهمها:

«التين: إن شجرة التين هى الشجرة الأولى التى ورد ذكرها فى الإنجيل وتكرر ذكرها ٥٧ مرة فيه. وقد ذكر الإنجيل أن مريم وابنها عيسى قد استراحا فى رحلتهما إلى مصر تحت ظل هذه الشجرة كما أن هذه الشجرة هى واحدة من الأشجار التى ذهب البعض إلى أن يهودا شنق نفسه عليها.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٦٩) «ويعتقد الهنود أن بوذا قد نال معرفة الحقيقة فى السادسة والثلاثين من عمره عندما كان جالساً تحت شجرة التين ولذلک فقد أطلق عليها اسم شجرة المعرفة.» (آريا، ١٩٩٧م: ٦٩)

«وتذكر الأساطير الرومانية أن شجرة التين هى التيتان ذاتها التى حولتها "رئا" أم

الآلهة إلى شـجرة التين. كما أنهم كانوا يعتبرون شـجرة التين سبباً لاستقرار بلادهم.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٦٩)

ويذكر شاملو في قصيدته "الرجل المصلوب" من ديوانه المسمى المدائح المجانية: لقد قرر يهودا أن ينهي حياته تحت شجرة التين:

مرد تلخ كه بر شـاخه خشـک انجيربُنی وحشی نشسته بود سری جنباند و با خود گفت:/ چنين اسـت آری/ ميبايسـت از لحظه/ از آسـتانه زمان/ بگذرد/ و به قلمرو جاودانگی قدم بگذارد (شاملو، ٢٠١٠م: ٩٢٢)

إن الرجل المرير الذی كان جالسـاً فوق غصن يابس من جذع شـجرة التين البرية هز رأسـه وقال فی نفسـه:/ إنه كذلک أجل/ لابد له من أن يمر عبر اللحظة/ عبر عتبة الزمن/ وأن يدخل نطاق الخلود

نبات بِرزِک: إن أداء القسم بهذا النبات إشارة إلى قدسيته لقد حلف شفيعی كدكنی فی قصيدة "تعبير المنام" من ديوانه المسمى "شب خوانی" بهذه النبته قائلاً:

به اعتماد نجيب بِرِزگها سوگنـد كه باغها همه سرشار بار و بر گردند

(شفيعی، ٢٠٠٩م: ١٤٤)

- قسماً بثقة برزک الشريفة فإن الحدائق ستزخر بالثمار جميعاً .

كزبرة البئر (پرسياوشـان): «إن نبتة پرسياوشـان أو "شَعر الجن أو شعر الغول" نبتة تنمو فی المناطق الرطبة وتمتاز بالخواص العلاجية وتسـتخدم كمهدئٍ لعلاج السعال.» (ياحقی، ٢٠١٠م: ٤٩٧) فقد وردت فی الأسـاطير الإيرانية أن هذه النبتة قد نبتت بعد مقتل سـياوش وسـفک دمه على الأرض ففی واقع الأمر فإن سـياوش يرمز إلى إله النبـات. لقـد ذكر أخوان هذه النبتة مرة فی قصيدته المسـماة "غزل ٥" من ديوانه "فی ساحة الخريف الضيقة فی السجن":

نگه كن بيشهای سبز است و مهتاب پس از باران.../ و سروستانِ يک شب در ميان سيراب، از بارانِ تا شبگير/ و نرگس زارها، تصويرهای سايهشان از پرسياووشان... (أخوان، ٢٠١٢م: ٢٦-٢٧)

انظـر إنها مروج خضراء والقمر طالع بعد المطر .../ وأشـجار السـرو التی ترتوی

بين ليلة وأخرى مرة بالأمطار التی تستمر حتی ظـلام الليل / وحدائق النرجس التی استمدت صور ظلالها من نبات پرسياوش ...

الكرم "تاک": «تتميز شجرة الكرم بقدرتها على الإحياء ومنح الحياة بسبب علاقتها الوثيقة بالخمرة والسكر.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٨٩) «ففی الأساطير اليونانية نجد أن ديونوسوس هو إله الخمر ويمنح العنب خاصية التحول إلى الخمر.» (النسين غرين، ١٩٨٧م: ٢٩)

إن عيسی (ع) يعتبر نفسه كالكرمة "الباب ١٥ يوحنا" ويعتبر الناس كعناقيد الكرمة: «إننی الكرمة الحقيقية وإن الأب السماوی للكرمة مستور ... إننی كرمة وإنكم عناقيدها.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٨٩)

إن هذه الشجرة رمز للمسيحية إذ بالإضافة إلى إطلاق المسيح اسم الكرمة الحقيقية على نفسه فإن الخمرة المستخلصة من العنب ترمز إلى دم المسيح (ع) الذی أريق على الصليب ليعيد النجاة إلى البشرية ويمنحها الحياة الخالدة لذلک فإن شجرة الكرمة تعتبر من المنظور المسيحی رمزاً للخضرة والبعث. إن شفيعی يعتبر الكرم والتين لسانی التراب المعبّرين:

سلام ای درختان انجير و تاک   سلام ای دهانهای گويای خاک

(شفيعی، ٢٠١١م: ١٩٨)

- سلام عليكما أيها الكرم والتين، أيها اللسانان المعبّران للتراب.

النخل: إن أغصان النخيل فی الكتاب المقدس ترمز إلى الشهادة. إن أتباع المسيحية يحملون أغصان النخيل فی الاحتفال المعروف "بالأحد الخاص بالنخيل" تذكيراً باليوم الذی دخل فيه المسيح (ع) مدينة اورشليم وحمل فيه الناس أغصان النخيل احتفاء بقدومه. «كما ورد فی الروايات اليهودية أن اليهود كانوا يخرجون فی احتفال قديم لهم من المدينة ويبنون غرفاً من أغصان النخيل هناک ليقيموا فيها اسبوعاً.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٨١) «أما الروايات الإسلامية فهی تنص على أن النخيل قد خلقت من بقايا طين آدم (ع) ففی حديث نبوی اعتبرت شجرة النخيل بمثابة عمة الإنسان.» (زمردی، ٢٠٠٨م: ١٣٣) «كما ورد فی كتاب "نزهت نامه علائی" أن أشبه نبات بالإنسان هو

النخل.» (شـــهمردان بن ابى الخير، ١٩٨٣م: ٢١٣-٢١٤) يقول أخوان فى قصيدة "نخلة النور ونخلة الدلال":

درخت آسمانی روح روشـــن   فشانده بـرگ و برها بر زمینا...
الف یا نون بلی این نخل نوراست   که گیتی گرم و روشن دارد اینا

(أخوان، ٢٠٠٨م: ١٢٦)

- إنها الشجرة السماوية المشرقة الروح التى أطلت بأوراقها وثمارها على الأرض.
- إنها الألف أو النون إنها نخلة النور حيث الكون يتدفأ بها ويشرق.

جانوس (Janus): «إنها تعتبر إله البوابات عند الرومان القدماء ومنها جاء اســم يناير الشــهر الأول من السنة الميلادية. كما أن جانوس اسم بوابة يحكم جانوس عبره على العالم وحســب رواية غريمال فإن جانوســاز من الآلهة الرومانية القديمة حيث يتم تصويرهــا بوجهــين أحدهما ينظر إلى الأمــام والثانى ينظر إلى الــوراء. كما أن بعض الروايات تنســب تطورات العصــر الذهبى والتعرف على الحضارة والتمدن والســلام المســتمر إلى جانوس.» (بــرون، ٢٠٠٢م: ٢٧) وكان الرومــان يقدمون الأضاحى إلى هذا الإله يوم التاســع من يناير من كل عام وكانت تقام احتفالات فى بوابات المدينة ذاتالأقواسلأجله. غير أن جانوس كان يعبد كإله نباتى قبل أن يعبد كإله للبوابات. ففى كثــير من المكتوبات القديمة كان اســم جانوس يطلق علــى مجموعة من الآلهة النباتية. ولعــل ذلک راجع إلى «فاعليته كعامل لتنمية القوى البدائية.» (فارنر، ٢٠٠٧م: ٣٥٦-٣٥٥) وقد أورد شــاملو اســم هذا الإله فى قصيدته "وجهک الآخر" من ديوانه "على العتبــة" مع صفة مانح الحياة ويبــدو أن مردّ ذلک إلى عمله كإله نباتى وســبب لتنمية الأشياء البدائية:

آن روی دیگرت / زشتیِ هلاکت باری است / ای نیمرخِ حیاتبخشِ ژانوس (شاملو، ٢٠١٠م: ٩٨٤)

إن وجهک الآخر / قُبح مُهلک / يا نصف وجه جانوس المانح للحياة

ســدرة المنتهى: «شــجرة فى السماء السابعة ذات أوراق شــبيهة بآذان الفيل وثمار شــبيهة بالجرار لم يتجاوزها كائن سوى رســول الله.» (ياحقى، ٢٠١٠م: ٤٥٣) ويعتبر

أخوان نباتات طوس أفضل من السدرة والطوبی حیث یقول:

گفتی چرا به توس نمیآیی تقبیل آستانِ مصفّا را؟...
خاکی که فرش آن شرف عرش است کرباس را نگه کن و دیبا را
گُمبوته گیاه بیابانش تاج سر است سدره و طوبا را

(اخوان، ٢٠٠٨م: ١١٩)

- سألتنی عن سبب عدم مجیئی إلی الطوس لتقبیل العتبة المفعمة بالصفاء.
- ذلک التراب الذی یشرّف العرش فانظر إلی قماش الکتان والحریر.
- ینبت نبات "گم بوته" فی صحاریها وهی کالتاج علی رأس السدرة والطوبی

السرو: «کانت تعتبر شجرة السرو خاصة بالقبور فهی ترمز إلی الموت کما أن اخضرارها الدائم رمز للبعث. کان الرومان والیونان یربطونها بالقوی الکامنة تحت الأرض وورد فی الروایات أن صلیب المسیح (ع) وأعمدة معبد سلیمان النبی (ع) وعصا الهرقل کلها مصنوعة من خشبة هذه الشجرة.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٨٧) «وجاء فی العهد العتیق "الکتاب الثانی من تواریخ الأیام" أن بیت الله یصنع بأمر منه علی ید داود من شجرة السرو.» (الکاتب المقدس، ٢٠٠٩م: ٨١٥) وحسب أساطیر مزدیسنا فإن زرادشت سیحضر غصنین من شجرة السرو من الجنة یزرع أحدهما فی کاشمر والثانیة فی فریومد.

«وورد فی الشاهنامة أن هذه الشجرة قد تم غرسها علی باب معبد النیران ولعله "آذربرزین" وقد أقام گشتاسب حولها قاعة عظیمة وقد تم قطع هذه الشجرة عام ٢٤٧ ق علی ید المتوکل وقد قدر عمرها ١٤٠٥ سنوات کما أن سرو کشمیر هو رمز الجمال فی الأدب الفارسی.» (یاحقی، ٢٠١٠م: ٤٦٦-٤٦٨) إن أحد تجلیات الأرواحیة "الآنیمیة" هو تقمص شخصیةالنبات والتشبه به حیث نری الشاعر شفیعی یشبه نفسه بالشجر مشیراً إلی علاقة السرو بزرادشت وذلک فی قصیدة "مع الماء" من دیوانه "علی لسان الورق":

من چون درخت معجز زرتشت/ چون درخت سرو کاشمر/ با شاخ و برگ سبز بهاران/
قد میکشم به روشنی صبح/ از سایه‌های رودکناران (شفیعی کدکنی، ٢٠٠٩م: ١٦٦)

إننى مثل شجرة زرادشت المعجزة/ مثل سروة كاشمر/ أنمو عند الربيع بأغصانى وأوراقى الخضراء/ كضياء الصبح/ من ظلال جوانب النهر

التفاح: «إنه رمز الخلود والشباب والفرحة السرمدية فى الحياة ما بعد الموت لذا فإن قطعها يسبب الشؤم. إن الآلهة الاسكاندنيافيه قد بلغت الشباب الأبدى بأكل التفاحة الذهبية.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٦٦) «كما تعتبر هذه الفاكهة رمزاً للتجديد والنضارة الدائمة.» (شواليه، ٢٠٠٩م، ج ٣: ٧٠١) «وقد اعتبرت الفاكهة الممنوعة فى الروايات اليهودية والإسلامية ولكون آدم بلغ الوعى باختيار هذه الفاكهة فإنها تعتبر رمزاً للمعرفة والوعى. كما أن التفاح يرمز إلى أفروديت "إله الحب والجمال" فى الأساطير اليونانية.» (برفر، ٢٠١٠م: ١٣٧) إن شاملو يشير إلى قصة الخليقة- والفاكهة الممنوعة وانخداع آدم وحواء بواسطة الحية وذلک فى قصيدة "سفر الشهود" من ديوان "فى العتبة":

زمين را انعطافى نبود/ سيّاره‌اى آتى بود.../ سنگپاره‌اى بى‌تميز كه در خشكاى خميرهاش هنوز/ خود را خبر از خويشتن نبود/ كه هنوز نه بهشتى بود/ نه مارى و سيبى... (المصدر نفسه: ٩٨٧)

لم تكن للأرض مرونة/ كانت كوكباً قادماً .../ كانت عبارة عن قطعة صخرة غير واعية/ لم تكن تعرف شيئاً عن نفسها فى جفاف طينتها/ إذ لم تكن هناک جنة ولا حية ولا تفاحة ...

ويتحدث فى قصيدة "پريا" من ديوانه "الهواء النقى" عن التفاحة الذهبية:

هاجستيم و واجستيم/ تو حوض نقره جستيم/ سيب طلا رو چيديم/ به خونمون رسيديم (المصدر نفسه: ٢٠٤)

قفزنا وتحركنا/ قفزنا فى بركة الفضة/ قطفنا التفاحة الذهبية/ ووصلنا إلى بيتنا

«إن هذه التفاحة الذهبية شبيهة جداً بالتفاحة الذهبية فى الأساطير اليونانية ففى المرحلة الحادية عشرة من مراحل بطولة هرقل البطل الأسطورى اليونانى نجده يتجه نحو حديقة "جنيات المساء" وذلک بتوصية من "برومته" بحثاً عن التفاحة الذهبية ويصرع التنين ذا الرؤوس المائة بإطلاق سهم ويأخذه إلى الأطلس ويمنحه الأطلس إزاء ذلک ثلاث تفاحات ذهبية.» (النسين غرين، ١٩٨٧م: ١٤٧-١٤٨)

شقائق النعمان: «إن هذه الوردة ترمز إلى العمر القصير الذى لا يتجاوز يوماً واحداً ففى الأســاطير اليونانية نجد أن الشــقائق هى وردة أدونيس وقد بدّله فينوس بعد موته إلى شــقائق زرقاء اللون.» (شــوالية، ٢٠٠٩م، ج ٢: ٧٠) إن شفيعى يعتبر الشقائق فى أشعاره نبتة إلهية وطاهرة وقد يوظفها كرمز لدماء الشهداء فعلى سبيل المثال نراه يقول فى قصيدة "من أجل المطر" فى ديوانه "من لسان الأوراق":

من نيز ميدانم كه ياران شــقايق را / دســتى بنفرين / از سِــتاك صبح پرپر كرد... / امّا نميگويم: / ديگر نخواهد رُســت در اين باغ / خونبرگ آتشبويه‌اى / چون قامتِ يادِ شهيدانش (شفيعى كدكنى، ٢٠٠٩م: ١٩٩)

إننى أعلم أيضاً أن أصحاب الشقائق / قد شتتتهم لعنة يد من ينبوع الصباح / لكننى لن أقول / بأن أوراق الدم ذات الرائحة النارية / كمثل قامة ذكرى شهدائها / لتنمو ثانية فى هذه الحديقة

طوبى: «إنها اســم شــجرة من الجنة فى الروايات الإسلامية، إن أغصانها وأوراقها تغطى الجنة و إن أصل هذه الشــجرة من بيت النبى (ص) والإمام على (ع) ويوجد فى بيــت كل مؤمن غصن منها.» (ياحقى، ٢٠١٠م: ٥٦٠) «لقد اعتبر شــيخ الإشــراق فى رســالة "عقل سرخ" هذه الشجرة وكر العنقاء "سيمرغ".» (السهروردى، ٢٠٠٥م: ٢٣٢) ويعتبر اخوان أن مكان أهل الجنة تحت شجرة الطوبى وذلك فى قصيدته "وحشى" من ديوانه "أرغنون":

بسى شدكه در سِلك جمعى همه شاد　　پريشان و غمگين و تنها غنودى
به جنّت در، آن جمع و در ظلّ طوبى　　تو در دوزخى روحفرسا غنودى

(أخوان، ٢٠١٢م: ١٩٢)

- كم مرة كنت فى جمع من المسرورين حزيناً وحيداً ومشعثاً.
- ففى الجنة وبين تلك الجموع فى ظل شجرة طوبى كنت فى الجحيم التى لا تطاق.

الصنوبر: «لقد ورد فى الأســاطير أن الألواح الأولى التى صنعت منها ســفينة نوح كانت من الصنوبر إنها شــجرة مقدســة لإله البحر.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٧٠) وفى بعض الروايات المسيحية أن صليب المسيح كان من هذه الشجرة. إن شاملو يعتبر فى قصيدة

"مرثية" من ديوان "حديقة المرآة" أن صليب عيسى(ع) كان من الصنوبر:

و زائران خسته/ سرودگویان از دروازه بیت‌اللحم میگذرند و در جلجتای چشم به راه/ جوانه کاج/ در انتظارِ آن که به هیاتِ صلیبی درآید/ در خاموشی شتاب‌آلودِ خویش به جانبِ آسمان قد میکشد (شاملو، ۲۰۱۰م: ۳۹۲)

ويمر الزوار المتعبون/ منشدين من بوابة بيت لحم/ وفي گجل جتاى" تنتظر شتلة الصنوبر الفتية أن تتحول إلى صليب/ فهي تنمو نحو السماء في صمتها المفعم بالعجلة والسرعة

الحرمل واللبان: إن إحراق الحرمل لدفع العين عادة معروفة في إيران وهذه إحدى مظاهر عبادة الروح أو التوثين الجنسي. حيث نرى أخوان يشير إلى هذه العادة القديمة في قصيدة "الخطاب" من ديوان "في الساحة الضيقة الخريفية في السجن":

به گِرد شهر/ بخور گلپر و اسپند با کُندر بگردانید (أخوان، ۲۰۱۲م: ۳۳)

طوفوا حول المدينة ببخور الحرمل واللبان

القمح: «إن القمح هو طعام الخلود ورمز لمنحة الحياة من جانب الرب.» (شواليه، ۲۰۰۹م، ج ٤: ۷۵۸) «ففي روما واليونان القديمتين كان رجال الدين ينشرون حبات القمح أو الدقيق على رأس الأضحية قبل التضحية بها. ولعل هذا العمل رمز لنشر نذر الخلود أو منح وعد البعث للأضاحي.» (المصدر نفسه: ۷۵۷) وبعض الروايات الإسلامية فإن أكل القمح قد أدى إلى هبوط آدم وحواء من الجنة ويشير أخوان إلى انخداع آدم وأكله القمح وخروجه من الجنة:

دلم فریفت بهشتی جمال گندمگون   بتی، چنان که مگر گندمی، نیای مرا

(أخوان، ۱۹۵۱م: ۲۰)

-لقد خدعت قلبي ذات دلّ وجمال سمراء إنها صنم فهي كتلك القمحة التي خدعت جدي.

نبات القتاد: إنها في شعر شفيعي رمز للتقيد أمام النسيم الذي يرمز للحرية ففي قصيدة "رحلة سعيدة" من ديوان "كوچه باغ هاى نيشابور" تجرى مناظرة بين القتاد والنسيم:

چو ازین کویر وحشت به سلامتی گذشتی/ به شکوفه‌ها، به باران/ برسان سلام ما را (شفیعی، ۲۰۰۹م: ۲٤۳)

عندما مررت من صحراء الخوف هذه بسلامة/ سلّم على الأزهار والأمطار من جانبي

الراوند (مردم گياه): «إنها نبتة يشير اسمها فى الفارسية إلى شكلها حيث إنها شبيهة بالإنسان ويعتقد عامة الناس أن كل من قطف هذا النبات فإنه سيموت.» (زمردی، ٢٠٠٨م: ١٦١) «ففى الأساطير الإيرانية يتحول "مشى ومشيانه" من الجسد النباتى إلى الجسد الإنسانى. فحسب هذه الأسطورة فإن كيومرث المشهور فى الأساطير الإيرانية يعتبر المخلوق السادس على يد أهورامزدا والإنسان الأول. فهو بعد دخول اهريمن إلى العالم قد قاتل أصحاب أهريمن لمدة ثلاثين عاماً وقضى على قائدهم غير أن أهريمن أحدث سُمّاً فى جسد كيومرث الخالد بمساعدة "جهى". وسلط عليه الجوع والعطش والمرض. واستولت غيلان الكسل والموت على روح كيومرث وقضت عليه وتحول جسده إلى البرونز المنصهر.» (رضى، ١٩٦٥م: ١٦٠) «إن كيومرث بعد وفاته حظى بدعم امشاسبندان حيث ظهر بعد أربعين عاماً من موته مشى ومشيانه أو "مشيگ ومشيانگ" من نطفته.» (بهار، ١٣٧٥م: ٨١) «ففى المعتقدات الإيرانية العامة أن أكل هذه النبتة يؤدى إلى خلق الحب لذلک فقد أطلق عليها اسم مهرگياه أى نبات الحب.» (ماسه، ١٩٧٤م: ٣٨٢) «كما أن أكل المرأة التى لا تستطيع الإنجاب لهذه النبتة يؤدى إلى الخصوبة والحمل لديها.» (المصدر نفسه: ٣٩١) ومن أسمائها لدى العامة إسبرنگ وبيروج الصنم وسگ کن وقد استخدم أخوان مشى ومشيانه كرمزين نباتيين وربط بين العمدة وربة البيت وبين حدائق الورود والمشتل:

سالگرد كدخدايى بر تو فرّخ باد/ همچنان كدبانويت را، اى شما مشّى و مشيانه/ بر شما خوش بگذرد ايّام/ عيشتان گلزار و گلخانه (اخوان، ٢٠١٢م: ٣٣٦)

هنيئاً لک ذكرى اختيارک عمدة/ وكذلک ذكرى اختيارک ربة بيت يا مشى ويا مشيانه هنيئاً لكما الأيام/ فلتكن حياتكما حديقة ورود ومشتلاً

وفى قصيدة أخرى يشير أخوان إلى اسم مردم گيا:

جهانخواران جهان را پاک خوردند   از اين نامردمان مردم گيا بِه

(أخوان، ٢٠٠٨م: ١٦٦)

– لقد ابتلع الظالمون العالم بأكمله، فنبته مردم گيا الشبيهة بالبشرخير منهم.

النيلوفر: إن الأساطير المصرية تعتبر أن أوزيروس إله العالم السفلى تحت الأرض

يرتدی تاجاً من أزاهير النيلوفر. ويهبط هوروس إله الصمت علی وردة النيلوفر كما أن نيلوفر الماء يشير إلی الأرض التی خلقت حديثاً. «أما الأساطير الهندية فتعتبر النيلوفر علامة الأساس الأنثوی للحياة أو الجسد الأنثوی كما أن هذه الزهرة لعلاقتها الوثيقة ببوذا ترمز إلی بوذا وإلی الشمس.» (فارنر، ٢٠١٠م: ٥٧٥) «ففی الديانة البوذية يتم تشبيه الإنسان بالنيلوفر المتجذر فی الوحل غير أنه قادر علی الوصول إلی الشمس.» (رنجبر، ٢٠٠٢م: ١٧٨) «أما الأساطير الإيرانية فتعتبر النيلوفر ووردة الناهيد ونيلوفر الماء كلها وعاء لنطفة زرادشت أو ما يسمی بفرّ زرداشت كما كان الإيرانيون يشربون عصير هذه الوردة كالخمرة وكنبات مقدس.» (ياحقی، ٢٠١٠م: ٨٤٠-٨٣٩) ويشير شاملو فی قصيدة "المطر" من ديوان "حديقة المرآة" إلی علاقة النيلوفر بالسماء قائلاً:

و آنگاه بانوی پر غرور باران را [ديدم]/ در آستانه نيلوفرها/ كه از سفر دشوار آسمان باز ميآمد (شاملو، ٢٠١٠م: ٣٦٢)

وعند ذلک رأيت سيدة المطر المغرورة/ علی عتبة ورود النيلوفر/ عائدة من رحلة السماء الصعبة

ويتحدث شفيعی عن نيلوفر مرو فی قصيدة "الألفية الثانية لغزال الجبل" من ديوان "مراثی سروة كاشمر":

شاخ نيلوفر مرو است گهِ زادنِ مهر/ كز دل شطّ روانِ شنها/ ميكند جلوه از اينگونه به ديدار مرا (المصدر نفسه: ١٩)

إن غصن نيلوفر مرو عند ولادة مهر/ من وسط شط الرمال المتحركة/ يتجلی علی هذه الشاكله ويزورنی

النتيجة

إن للنبات وجهاً أسطورياً ورمزياً فی الشعر الفارسی المعاصر وتم توظيف جميع مظاهر الأساطير النباتية مثل الطوطمية والأرواحية "الآنيمية" وحلول الإنسان فی النبات والتوثين الجنسی فيها.

لقد استخدم أخوان، وشاملو، وشفيعی كدكنی الشعراء الأسطوريون الثلاثة فی

الشعر الفارسى المعاصر البعدين الرمزى والأسطورى للنبات فى أشعارهم. متأثرين فى استخدام الرموز النباتية بالروايات الإيرانية والإسلامية وأحياناً المسيحية واليونانية أوالرومانيــة واليهودية .لقد تحدث أخوان عن مجموعة من النباتات متأثراً بالأسـاطير الإيرانية منها كزبرة البئر (پرسـياووش) والراوند (مردم گيا) "مشى ومشيانه" وقد ذكر متأثراً بالروايات الإسلامية طوبى وسدرة المنتهى. كما أشار إلى إحراق الحرمل متأثراً بالمعتقدات العامة. غير أن شاملو كان متأثراً بالروايات اليهودية- المسيحية واليونانية- الرومانية حيث ذكر شـجرة التين الشـجرة التى صلب يهوذا نفسه عليها معتبرا صليب عيســى من شـجرة الصنوبر واسـتخدم الروايات الرومانية ذاكراً عبرها جانوس إله البوابات كإله نباتى ينمّى النباتات. كما أشار إلى التفاحة كفاكهة ممنوعة و إلى التفاح الذهبى فى الأساطير اليونانية. أما شفيعى كدكنى فقد اعتبر الشقائق نبتة إلهية وطاهرة معتبراً إياها رمزاً نباتياً من دم الشـهيد كما أشـار إلى سـروة كاشمر كشجرة زرادشت المعجزة وحلف أحياناً بها إشارة إلى تقدسها.

المصادر والمراجع

آريا، غلام على. (١٩٧٧). آشنايى با تاريخ اديان. طهران: مؤسسه فرهنگى وانتشاراتى پايا.

اخوان ثالث، مهدى. (١٩٥١). ارغنون. ط ١. طهران: زمستان.

ـــــــ. (٢٠٠٨). تو را اى كهن بوم و بر دوست دارم. ط ٨. طهران: زمستان.

ـــــــ. (٢٠١٢). سه كتاب. ط ١٦. طهران: زمستان.

الإلياذة، ميرچا. (١٩٩٣). رساله در تاريخ اديان. ترجمه جلال ستارى. طهران: سروش.

برفر، محمّد. (٢٠١٠). آينه جادويى خيال. ط ١. طهران: اميركبير.

بهار، مرداد. (١٩٩٦). پژوهشى در اساطير ايران. ط ١. طهران: نشر آگاه.

پرون، استيوارد. (٢٠٠٢). شناخت اساطير رم. ترجمه باجلان فرّخى. ط ١. طهران: اساطير.

پلودين، ليدى؛ بريرلى، مولى؛ بريگ، آسا. (١٩٧٢). اساطير يونان. ترجمه محمّد نژاد. طهران: پديده.

پورداوود، ابراهيم. (١٩٦٨). يشت‌ها. مجلدان. ط ٢. طهران: طهورى.

راشـد محصّل، محمّدتقى. (١٩٨٧). گزيده‌هاى زادسپرم (ترجمه). طهران: مؤسسه مطالعات و تحقيقات فرهنگى.

رضى، هاشم. (١٩٦٥). اديان بزرگ جهان. ط ١. طهران: فروهر.

رنجبر، امیرحسین. (٢٠٠٢). بودا، در جست و جوی ریشه های آسمان. طهران: فیروزه.
زمرّدی، حمیرا. (٢٠٠٦). نقد تطبیقی ادیان و اساطیر. ط ٢. طهران: زوّار.
ـــــــ (٢٠٠٨). نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی. ط ١. طهران: زوّار.
ژیران، ف؛ لاکوئه، ک؛ دلاپورت، ل. (٢٠٠٣). اساطیر آشور و بابل. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. طهران: کارون.
سرخوش کرتیس، وستا. (١٩٩٤). اسطوره های ایرانی. ترجمه عبّاس مخبر. طهران: نشر مرکز.
سهروردی، یحیی. (٢٠٠٥). مجموعه آثار شیخ اشراق. به تصحیح هانری کربن و سیّد حسین نصر. طهران: انستیتو ایران و فرانسه.
شاملو، أحمد. (٢٠١٠). مجموعه آثار. دفتر یکم: شعرها. ط ٩. طهران: نگاه.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (٢٠٠٩). آیینه‌ای برای صداها. ط ٦. طهران: سخن.
ـــــــ (٢٠١١). هزاره دوم آهوی کوهی. ط ٧. طهران: سخن.
شهمردان بن این الاخیر. (١٩٨٣). نزهت نامه علایی. به تصحیح فرهنگ جهان پور. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
شوالیه، ژان؛ بران، آلن گرا. (٢٠٠٩م). فرهنگ نمادها. ترجمة سودابه فضایلی. ط ٣. طهران: انتشارات جیحون.
فردوسی، ابوالقاسم. (٢٠٠٥م). شاه‌نامه. جلد ١. ط ٢. طهران: هرمس.
فرنبغ دادگی. (١٩٩٠م). بندهشن. ترجمة مهرداد بهار. ط ١. طهران: توس.
فروید، زیگموند. (١٩٧٢م). توتم و تابو. ترجمة محمّدعلی خنجی. ط ٢. طهران: طهوری.
فریزر، جیمز. (٢٠٠٩م). شاخه زرّین. ترجمة کاظم فیروزمند. ط ٦. طهران: آگاه.
کتاب مقدّس. (٢٠٠٩م). ترجمة فاضل خان همدانی، ویلیام گلن و هنری مرتن. ط ٣. طهران: اساطیر.
کریستن سن، آرتور. (١٩٥٧م). کیانیان. باهتمام ذبیح الله صفا. طهران: انتشارات علمی فرهنگی.
کریستی، انطونی. (١٩٩٤م). اساطیر چین. ترجمة باجلان فرّخی. طهران: اساطیر.
گریوز، رابرت. (١٩٩٨م). افسانه خدایان. ترجمة مهدی علوی. ط ١. طهران: نشر سمیرا.
لنسین‌گرین، راجر. (١٩٨٧م). اساطیر یونان. ترجمة عبّاس آقاجانی. ط ١. طهران: سروش.
ماسه، هانری. (١٩٧٣م). آداب و معتقدات ایرانی. جلد ١. ترجمة مهدی روشن‌ضمیر. تبریز: موسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
وارنر، رکس. (٢٠١٠م). دانش‌نامه اساطیر جهان. ترجمة ابوالقاسم اسماعیل‌پور. ط ٤. طهران: اسطوره.
یاحقّی، محمّدجعفر. (٢٠١٠م). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. ط ٣. طهران: فرهنگ معاصر.
یونج، کارل‌جوستاف. (٢٠١١). انسان و سمبل‌هایش. ترجمة محمود سلطانیّه. طهران: جامی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة الخامسة -العدد الثامن عشر -صيف ١٣٩٤ش / حزيران ٢٠١٥م

صص ٩٨ ـ ٧٧

المقاومة في الشعر الجزائري والإيراني
دراسة مقارنة بين مفدي زكريّا وفرخي يزدي

عيسى متقي‌زاده *

سيد إسماعيل حسيني أجداد **

حامد پورحشمتي (الكاتب المسؤول) **

الملخّص

إنّ الأدب مقولة رقيقة تتناسب مع طبع البشر حيث مثّل خلال التاريخ دورا كبيرا في الثورات والحركات الاجتماعيّة لقصد الاستقلال أو الحريّة، وهو يتفرّع إلى ما يصنع أدب المقاومة الّذي هو أدب جيّاش لايقبل الثبوت واليأس إذ يعمد إلى الدفاع عن المجتمعات رافضا الهيمنة القهريّة، وبوصفه سلاحا مانعا يتيح مجال الخلود الثقافيّ للمجتمعات المهجومة، محاولا أن يحيي هيب الرجاء في قلوب الشعوب؛ فشأنه يرتبط بساحة الفكر المعاصر وهو في الشعر منهج مساعد على فهم الجودة الشعريّة ومشهد من المشاهد العظيمة المستنهضة، عزّز الشعوب ضدّ إرادة الطغاة الذاهبين في تصرّفاتهم إلى الكبت والعنجهيّة؛ فيؤخذ بعين الاعتبار مجرّد سلاح لبعض الشعراء المقاومين مثل فرخي يزدي ومفدي زكريّا اللذين بذلا جهدا رياديّا في مقاومة الأدبين الإيرانيّ والجزائريّ. ومن هذا المنطلق تحاول هذه المقالة بمنهج وصفيّ- تحليليّ، وبالاعتماد على المدرسة الأمريكيّة والسلافيّة للأدب المقارن، دراسةً ومقارنةً بين الشاعرين، مفدي زكريّا وفرخي يزدي، وهي تغضّ الطرف عن ضرب الثورتين عند البلدين. تدلّ حصيلة البحث على أنّ الشاعرين يشتركان في الهدف العامّ ويختلفان في المنهجيّة؛ فتصطبغ مقاومة فرخي بالصبغة العنيفة المتمايلة إلى طريقة العتاب لشعبه، والصراخ عليهم بدلا من أن يوجّه الملامة إلى الاستبداد والاستعمار وفي المقابل ينهج مفدي زكريّا نهجا تشويقيّا لشعبه في مسيرة المقاومة حيث يعتزّ بشعبه فيقوم بوصف بطولاتهم حتى يزيد هكذا من روح المقاومة لديهم.

الكلمات الدليلية: المقاومة، شعر الثورة الدستورية الإيرانية، الشعر الجزائري، مفدي زكريّا، فرخي يزدي، المقارنة.

---

*. أستاذ مشارك بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

**. أستاذ مساعد بجامعة گيلان، رشت، إيران

***. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران Poorheshmati@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٨/١٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٨ش

المقدّمة

كانــت العلاقات الأدبيّــة والثقافيّة بين الأمم وآدابها منذ القــديم وفقا لمبدأ التأثير والتأثّــر (غنيمــى هلال، لاتا: ١٦) والّتى جعلت آداب الملل المختلفة على نحو سلســلة وطيدة يتشــبّث بها الأديب دون الاعتناء بخلافات ظاهرية ولغوية فى العالم، مســتهدفا لتدريج تنمية شــاملة فى الحركة الأدبيّة للعالم. يُعدّ الأدب أحدَ الفنون الرائعة الخمســة مثل الرسم، والموسيقى، والنحت و...؛ وصناعة فنيّة يستمّد منها البشر للتعبير المؤثّر عن خبايا نفســه فى كلّ ما تضطرب به من مختلف الفكر والهواجس، ويلعب دورا غير قابل للجحــد فى تغيير الأفكار وتصوير العواطف، وبخاصة إن يتزيّن شــعره بميســم المقاومة فيظــلّ مرآة تعكس جماليّات المجتمع ومشــوّهاته وتصوّر ملامح الضعف والمثابرة أثناء المواجهة للأحداث المباغتة؛ فقد كان الإنسانُ موضوعَ الأدب فى ذاته وفى استجابته لما حوله. (مندور، ۱۹۸۸م: ۳۹)

لايســبغ موضوع المقاومة على الشــعر قيمة فنية لوحده، وإنّما هــو يزيد من قيمتها التاريخيّــة والوثائقيّة، غير أنّه فضلا عن الموضوع بحاجة ماسّــة إلى التقنية والأدوات، حــتى يأخذ بقيمة فنيّة منشــودة، فى الواقع من يعيش المجتمع يســعى أن يقدّم بأقصى مــا عنده خدمة للمجتمــع بيد أنّه قد تختلف جوانب الخدمة، على ســبيل المثال يوظّف الرســام ريشــته ويدوّرها نحو معضلة قصدها، ويمثّل الكاتب شخصيّات خياليّة ترتدى لباس الواقعيّات فى القصص، ويكتب الشــاعر قصائد وطنيّة من جرّاء تأثير بالغ يحظى به فى إثارة الأفكار الجماعيّة من خلال التصدّى للعدوان والظلم، وكلّ المساعى لهؤلاء الأشــخاص لاتقلّ من جهد الجندىّ المقاتل داخل المعركة؛ فالحرب لاتنحصر فى ساحة القتال، بل تتعداها إلى عالم الأدب عامّة وإلى الشعر خاصّة.

وأمّا من أهمّ البواعث الّتى جعلت الشــعراء ومنهم الجزائريين يجنحون إلى ضرورة النقــل من القالب التقليدىّ والهندســىّ إلى النُطق الجديــدة فكانت تجاوبا مع متطلّبات الحياة المعاصرة وتفاعلا مع التطورات السياسيّة، والثقافيّة، والاجتماعيّة الّتى كانت قد تشهدها الجزائر بعد الحرب العالميّة الثانية المولودة من الظروف الكثيرة المتشابكة خلال مراحل تاريخية مرّ الشعر بها لتحقيق الاستقلال. (ميلود، ۲۰۱۲م: ۲۸) وكان مفدى زكريّا

الملقّب بابن تومرت وشاعر الثورة التحريرية فی الجزائر (قادری، ١٣٨٩ش: ٢٤٤) يحضّ بألفاظه المدمّرة شعبه على رفع الفعل الثوریّ ويكشف أثناءه عن نزعته الشعريّة الموروثة الّتی تنطلق من تجربته الشعريّة ويصبغ قصيدته بالطاقة الأدائيّة والجماليّة الّتی تظهر انتماءه إلى المذهب الكلاسيكیّ وهو بامتلاكه ذكاوة شعريّة متعالية قبل أن يدرک معاناة الشعب خياليّا فی كسوة الشاعريّة جرّبه تجربة واقعيّة فی حياته وذلک ساعده على نقل التجارب إلى شعبه وغرس روح المقاومة والصمود فيهم.

تذوّق الأدب الفارسیّ أيضا منحنيات عدّة وعصورا شتّى ليستلّ نفسه من غلاف اقتصاره فی المجموعات القليلة مركّزا على جماعات وسيعة من المجتمع منها طبقة العمّال (شفيعی كدكنی، ١٣٨٠ش: ٣٧) وتحوّل على مرّ الأيّام أبرز المضامين الشعريّة فی المشروطة (الثورة الدستورية الإيرانية) إلى الحريّة، والوطن، وتنفيذ القانون، والمبالاة بحقوق الشعب والّتی جعلت الشعر يتسلّل عقب العناية بهذه المواضيع فی الصحف كلغة مثيرة للنهضة. (سبانلو، ١٣٦٩ش: ٤٣٣) وكان فرخی يزدی بوصفه شاعرا صحفيّا فی المشروطة يمتهن بالنيابة فی مجلس الشوری الإسلامیّ ويعدّ شاعرا كبيرا يمزج الغزل بالمضامين الاجتماعيّة والسياسيّة الصريحة حيث قد يخلو من العلامات الحبّية والعرفانيّة؛ فلاغرو أن ينفعل فرّخی يزدی بالأحداث التاريخيّة آنذاک فی إيران ممّا يؤثّر عليه تأثيرا بالغا مسهما فی تكوين شخصيته الأدبيّة والسياسيّة، وتوجيه مبادئه إلى حيّز الكفاح للاستبداد الداخلیّ والاستعمار الأجنبیّ.

أسئلة البحث

ما هو دور المقاومة لدی الشاعرين مفدی زكريّا وفرخی يزدی؟ وأی مضامين مشتركة يحظی بها كلاهما فی تحقيق حركة المقاومة والوفاء بحقها؟

ما هی الفروق والمشابهات بين الشاعرين من خلال حركتهما الشعريّة المقاوميّة وتوظيف المضامين المشتركة فی الهدف والمنهجيّة؟

خلفيّة البحث

يحتلّ مفدی زكريّا مكانة باسقة فی أدب الجزائر؛ فتناولته بعض الدراسات منها:

دراسة «شعر الثورة عند مفدى زكريا، دراسة فنية تحليلية»، كتبه يحيى الشيخ صالح سنة (١٩٨٦م) وهو مأخوذ من رسالته الجامعيّة فى جامعة قسطنطنيّة بالجزائر حيث يقوم فيه الباحث بتحليل مضمون زكريا الشعريّ ومدى انتمائه إلى بلده الجزائر مستعينا بقضيّة الثورة وتجليّاتها الفنّيّة ليكشف عن فكرة الشاعر فى ضرب النضال وطريقته فى هذا المضمار.

الدراسة الأخرى «مفدى زكريا شاعر النضال والثورة» كتاب انتشرت طبعته الثانية سنة (١٩٨٩م) ويعدّ قدوة الدراسات الأكاديميّة المؤلّفة حيال هذا الشاعر الكبير، ومن الإنصاف الاعترافُ بفضل مؤلفه محمد صالح ناصر علي هذا الجهد العلمى المشكور، لما يتميّز به من تحليل دقيق عن إنتاجات زكريا الشعريّة من الناحيّتين الفنيّة والموضوعيّة وهى دراسة تستقطب معظم تركيزها على النضال الشعريّ والثورة الّتى لعب الشاعر دورا فيها.

أمّا الدراسة الأخرى فهى "صور من الأثر القرآنيّ لدى مفدى زكريّا شاعر الثورة الجزائرية"، كتبتها فاطمة قادرى سنة (١٣٨٥ش)، والّتى تزاول فيها حياة الشاعر، وشاعريّته، وتأثره بالقرآن الكريم من ألفاظه ومفاهيمه، وتربطها بثورة الجزائر ذاهبة إلى أنّ الشاعر موهوب ساعدته على ذلك ثقافته الدينيّة والعربيّة ممّا وفّر له الصورة الشعريّة المستمدّة من القرآن لنقل أفكاره وتجاربه للمتلقّيين، وهناک دراسة فى الموضوع بعينه لكنّها بشكل آخر معنونة بـ"القيم الدينيّة فى شعر مفدى زكريّا"، لمحمدعلى آذرشب عام (٢٠٠٨م)، يومئ فيها إلى شخصيّة الشاعر، وسيرته، وأصله العائلى، ونوازعه الدينيّة.

هذا وهى بعض الدراسات المركّزة على شعر المشروطة (الثورة الدستورية الإيرانية) وفرخى يزدى خاصّة، منها:

رسالة ماجستير تحمل عنوان «بررسى أشعار وأفكار شاعران مبارز مشروطة؛ عشقى، عارف، فرخى يزدى وبهار: دراسة أشعار الثورة الدستورية الإيرانية، المقاتلين وأفكارهم...» دراسة كتبها عبدالله رضايى سنة (١٣٧٩ش) والّذى يستشفّ فيها الشعر المحتجّ فى إيران حتى فترة المشروطة (الثورة الدستورية الإيرانية) عند أعلامه ويجعل

فرخي إلى جانب أجياله وإن لم يكتف الباحث في صلب الدراسة بهؤلاء الشعراء بل أضاف إليهم الآخرين مثل أبى القاسم اللاهوتى و دهخدا، لكنّه يشير إلى حياة فرخي وشعره فى فصلها الخامس ويقدّم فيه مفاهيمه الشعريّة مثل الكفاح للظلم والاحتلال.

والأخرى «حبسيات فرخي يزدى وفرخي سيستانى از ديد تطبيقى: حبسيات فرخي يزدى ومسعود سعد من منظار الأدب المقارن» كتبتها منصورة شريف زاده سنة (١٣٨٢ش)، ناهضة فيها بتعريف الحبسيات والإدلاء بشرح مختصر عن الأحداث السياسية فى حياة الشاعرين ثمّ يتمّ قيامها بالتعبير عن أساليبهما الفنيّة وأمّا ما يخص فرخي يزدى فيها فتكترث الباحثة للغته وتعبيره عن الحريّة وصياحه بالسياسات الاستبدايّة والاحتلاليّة وتعبّر عن تجاربه العاطفيّة والشعوريّة الحاظية بوسعة كبيرة فى أشعاره بالنسبة لمن يقارن به.

وهناك رسالة ماجستير أخرى تحمل عنوان «بررسى تطبيقى درون مايه وساختار شعر فرخي يزدى وإبراهيم طوقان: دراسة المضمون والبنية الشعرية المقارنة عند فرخي يزدى وإبراهيم طوقان» كتبتها سمانه نوروزى عام (١٣٩١ش)، ومارست فيها الكشف عن المماثلات عند الشاعرين وكان اتّكاؤها الأكثر على معرفة شواهد من الصناعات الأدبيّة والموسيقيّة فى أشعارهما.

نظرا إلى الدراسات التى تمتّ بصلة لمفدى زكريّا وفرخي يزدى، لم نعثر فيها على ما يكون قد ابتغى استشفافا فى أشعارهما مقارنيّا، فتتميّز دراستنا بمقارنة أشعار الشخصيّتين اللتين لم يؤدّ بعدُ حقهما من التقدير بالرغم من مضىّ زمن علي أفول نجمهما عن عالم الأحياء، لكنّ شعرهما مايزال يسطع فى القلوب والضمائر.

المقاومة بين الشاعرين

إنّ الدراسة التحليليّة تفتّش عن العمل الإبداعيّ وتساعد على الاستكشاف لأسرار الأدب وبهائه وهى فى غاية الأهميّة حينما تتّسم بأدب المقاومة الضامّ، عوامل ضعف وقوّة أصيبت بها النفس الإنسانيّة أثناء احتمال الآلام وخيبة الأمل؛ فكلّ عمل أدبيّ يبلغ ذروته حين يتّصف بالميزة المقاوميّة حيث لو لم يتنعّم بها لفقد على التأكيد

عنصرا هامّا من عناصر تواجده. (شـرف، ١٩٩١م: ٦٦) كان للبيئة الإسلامية الأصيلة الـتى ترعرع مفدى زكريّا وفرخى يزدى فيها وما احتملاه من الاسـتبدادات الداخليّة والأجنبيّة، تأثيرٌ بالغ على تنمية شخصيّتهما الشعريّة وأعمالهما العالميّة؛ فانصاع الكثير من البلـدان العربيّة فى الفترة المعاصرة لعدوان المسـتعمرين مثل فرنسـا الّتى سمحت لنفسها بالتدخّل فى حدود الجزائر سنة ١٨٣٠م (كريم، ١٩٦٨م: ٢٣) وهذا الزمن بنفسه يتزامن مع رفرفة راية التحرّر على يد جمال عبد الناصر- حين نشـبت ثورة مسـلّحة فى أول نوفمـبر من عام ١٩٥٤م فى الجزائر (ابن بله، ١٤٠٦ق: ٣٣٣٤)- مدعاة لرفض الانقياد الشـامل لقوة فظّة تابعة للاستعمار الفرنسىّ؛ فأمسک البعض بالسلاح واستمدّ الآخر مـن الفكر، والقلم، والآداب (ركيـبى، ١٩٨١م: ١٣) هذا وقد اندلعت فى إيران حـركات تحرريّة من الثورة الدسـتورية الإيرانية سـنة ١٩٠٤م وأدّت إلى ثورة سـنة ١٩٧٩م، وبدّلتها من نظام ملكى خاضع لأميركا إلى الجمهوريّة الإسـلاميّة الواقعة من الإدلاء بصوت الشعب الإيرانىّ.

وتدلّ العلامات الشعرية فى أشعار الشاعرين على أنّهما يبتليان بالقضايا الجماهيريّة وليس بوسعهما اللامبالاة بها؛ فلم يكونا فى إنشادهما لاهين، ولم ينظما الشعر للمضاهاة أو للمباهاة بل يعبّران عن تجربتهما الواقعيّة متمسّكين بتقليديّة البناء الشعرىّ الموروث على صعيد التشـكيل الموسـيقىّ فى أشعارهما؛ لذلک يعكس شـعرهما نبض أحاسيس المجتمـع، وصدي جلبات الأمّتـين اللتين ضاقتا ذرعا بألوان التنكيل وتذوّقتا أقسـي ضروب الاسـتبداد والاحتلال المنتهيين إلى استلاب العقل والشعور. كان لمفدى زكريّا فـى هذا الخضـمّ دور ملحوظ؛ فلكونه شـاعرا لثورة الجزائر ينزع نزعـة مقاوميّة من خـلال مواجهته لحقائق أرجائه (قـادرى، ١٣٨٩ش: ٢٤٦) ولم تمنعه الظروف المضطربة والمشـقّات المتعاقبة عن هدفه الّذى رسمه لنفسـه من قبل، بل أصبح يلهج بحبّ الوطن وينوّه بالأمجاد والقيم الوطنيّة حتى دُعى عن هذه الطريق بشـاعر الوطنيّة والمناسـبات الخطـيرة. (نويهض، ١٩٨٠م: ٣٠٩) وفى نهايـة المطاف لقى حتفه، اللهمّ إلّا مازال كلامه إلى الأبد يتّسـم بالحريّة، والعدل، وعدم الانصياع للظلم. هذا وما يذهب بالدراسة إلى شـعر عصر الثورة الدسـتورية الإيرانية وفرخى يزدى، هو دلالة المفاهيم فى الأشعار

دون الاحتفاء الخاصّ بصياغتها الشكليّة وتجميلها؛ لأنّ الفحوى الثورىّ كان حاجة للزمن ويفيد مواجهة الشاعر لتحديّات المجتمع الغائص فى الورطة؛ فجرّبت إيران منذ السلف، الظروف الصعبة وإن تزامنت مع الثورة الدستورية غير أنّ حريّتها تتجسّد فى إحراز المصالح الشخصيّة فى حين أخذ فرخى يزدى فى أشعاره عن الحرية بعين الاعتبار مفهوما واسعا دون أن يقصد قصرها على طابق خاصّ من المجتمع وإنّما هو يختار لأشعاره مضمون العدل والمحاولة للقضاء على الاضطهاد والاستبداد. (شريف زاده، ١٣٨٢ش: ١٤٥) وفى الواقع مشاركة الشاعر فى بلد محتلّ مفعم بالأحداث المزعجة، وتواجد الفقر، وانعدام العدل الاجتماعىّ، والسياسىّ تدفعه اعتباطيّا إلى توجيه كلامه نحو أذن الشعب والسياسيين للمجتمع.

تكثر فكرة المقاومة عند الشاعرين؛ فتنظر الدراسة دون العناية بالخلافات فى ضرب الثورتين فى المجتمعين الإيرانىّ والجزائرىّ، إلى كلّ ما يجرى بينهما من مناهج ثوريّة مشابهة ومخالفة بالمقارنة على أساس المدرسة الأمريكيّة للأدب المقارن والمدرسة السلافيّة الّتى تعتبر الأدبين المشتركين ناتجين عن المماثلات الاجتماعيّة والاقتصاديّة فى المجتمعات. (پروينى، ١٣٩١ش: ٨٠) فيتمّ فيها تسليط الضوء على مقارنة ثلاث قضايا أساسيّة بين الشاعرين وهى إثارة الشعب على المبادىء المثالية ورفض الاستبداد والاستعمار.

إثارة الشعب

يعيش الأدب متماشيا مع انطباعات المجتمع البصريّة، والسمعيّة، والفكريّة، ويعالج الكثير ممّا يمسّ واقع المجتمع ويتأثّر به ويؤثّر فيه؛ فتقوم بينه وبين المجتمع علاقة متبادلة فى غالبها مع التأثير والتأثر، والّتى قدتصل إلى قوة التجاذب أو التنافر. من ثمّ حين يصوّب سميح القاسم وفرخى يزدى إلى هدف شعرىّ فى أشعارهما لايستنكفان عن بذل العناية به وأمّا طبيعة مفدى زكريّا الثوريّة فتتوقّف على الاعتماد على إيمانه الحاظى بالقوّة لقلب الأوضاع والذهاب بالصراع فى صفوف الشعب. (ناصر، ١٩٨٥م: ٤٧٦) فيمنح أشعاره نسجا ثوريّا غنيّا ويرسم زحفات شعبه المتعاقبة بالأحاسيس الرقيقة

المنبثقة عن قلب ينبض على الضمير الإنسانيّ الّذى خاب أمله؛ فيصنع صورة عامّة عن الظروف الصعبة ويميل إلى أساليب متعدّدة حتى يحفّز الشعب الجزائريّ على ما يريده؛ منها استدعاء التراث، والمفاخر، والأساطير، إثارة لشعبه على المشاركة فى ساحة الحرب؛ ها هو الّذى ينصّ عليه رولان بارت١١ فى الدلالة الحيّة للنص الشاهد على حضور التراث قائلا بأنّ: «لذة النص ليس قطيعة مع التراث بل هى التراث ممتدّا إلى ما لانهاية.» (بارت، ١٩٩٢م: ١٥) فيعتبر التراث أحد ينابيع الإبداع والنشاط الفكريّ الّذى يهتمّ به الأديب المعاصر كمعين لاينضب. (عبدى، ١٤٢٩ق: ٥٨)

إنّ هذه العلاقة الوطيدة بالتراث تدفع الشاعر إلى الالتزام بالشعر العموديّ؛ فيوصى الشاعر «صلاح الدين» بالانضمام إلى جماعتهم والتضافر معهم بالخطاب الوهميّ ويلقى له رسالة ثوريّة مطمئنّا إلى أنّ صلاح الدين ونفسه يطاردان هدفا مشتركا وهو التخلّص من يد الغاشم؛ فيصبح صلاح الدين للشاعر رمز النجاح ولكن لايبلغ شأوه مبلغ مكانة الشاعر؛ فالشاعر هو الّذى يترأسه ويتطلّب حضوره ميدان الحرب جنديّا له:

هكذا يفعل أبناء الجزائر　　ياصلاح الدين،فى أرض الجزائر..
سر إلى الميدان، مأمون الخطى　　وتطوّع، فى صفوف الجيش، ثائر
أنت جندى، بساحات الفدا　　وأنا، فى ثورة التحرير، شاعر

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ١٣)

تقتضى أنموذجيّة الشخصيّة التراثيّة باستمراريّة التعدّد لملامح البشر فى الحياة، وإضاءتها تعنى الخلق لنماذج إنسانيّة جديدة مثل «صلاح الدين»؛ فهو خصم للأروبيين ونموذج فى الوعى الأروبىّ للفارس الشهم الّذى تتمثّل فيه أخلاق الفروسيّة ولكن تناقلته ألسنة الأمّهات ليخيفنّ أبناءهمنّ باسمه (علوان، لاتا: ٤٧) فلاشّك فى أنّه أمير عظيم وأقوى قائد فى العالم الإسلاميّ وعلى الرغم من هذه الأمور يجعله الشاعر جنديّا لجيش يقوده لوحده، فالشاعر الّذى لايعتبر لنفسه مهمّة قتاليّة غير التوظيف لسلاح التحرير "أنا فى ثورة التحرير شاعر" وغير الحظوة بالخيال الشعريّ والتمنّى على النجاح لأبنائه؛ يرجو هنا الحيلولة دون دسّ الأنوف فى شؤون شعبه ويطالب بالانتصار الخالد

١. Roland Barthes.

لشعبه فى حالة معزولة عن ميدان الحرب.

ويلمّ شاعر الثورة الدستورية أيضا بأنّ إبراز عناصر الوطن الفاعلة، وتعريق العلاقات الوطنيّة، والتذكير بجلال إيران السابق يضمن استقلاليّة البلد. (شاه حسينى وسرحدى، ١٣٩٠ش: ٢٣٠) فيتمسک كنظيره بأذيال الأساطير والثناء على فضائلها كما يلى:

شيوه‌نوشيروانى‌رسم‌وعدل‌ودادرفت   آبروى خاک ما بر باد استبداد رفت

(فرخى يزدى، ١٣٥٧ش: ١٨٧)

تتوقّف نشأة أوّل الدول الإيرانيّة على العدل والمساواة وتعود شعبيّة أنوشروان أيضا فى تأريخ إيران القديم إلى صيته فى العدالة، هذا وقد ازدهرت الفنون والعلوم فى بلاد فارس من خلال إمبراطوريّته وكان بلاطه مكانا لمعيشة الحكماء والعلماء (سبزيان پور، ١٣٩٢ش: ٤٣) فجعل فرخى يختبر معيار العدل فى مجتمعه بميزان ما فعلت به هذه الشخصيّة التراثيّة فى عصره فى الواقع هو العدل الّذى كان منذ القديم وليس هو الآن. ولكن فى توظيف الأسطورة هناک تباين بين الشاعرين؛ لأنّ ما يحاوله مفدى زكريّا فى الاستفادة من الأسطورة هو رفع شأنه فى النضال أكثر منها وذلک بإحضارها فى جيشه أى أنّ الأسطورة خاضعة له وليس هو خاضعا للأسطورة، إلّا أنّ فرخى يضع الأسطورة أعلى من نفسه ومن شعبه؛ إذ إنّها نموذج مثالىّ لابدّ أن يقود ولايقاد.

لاتتحقق أمنيّة مفدى زكريّا للنجاح إلّا بأيدى الشبّان الّذين يتمسّكون بأفكارهم ومعتقداتهم وبما فى وسعهم يقدّرون التأريخ من جديد، تاريخ بلد زاخر بالفحول، وإن يجب أن يكون لكلّ حركة فضلا عن المعدّات الحربية ولكن ما يثمر النجاح الحتمىّ هو الإيمان والالتزام بالمعنويّات كما يقول:

وفتية أخلصوا لله أمرهم   والشعب،لم‌يثنهم‌عسف‌وتهديد

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٢٢٧)

يجعل هنا الشاعر شيئا ضروريّا لابدّ أن يضاف إلى النضال وضمير المناضلين هو تزويدهم بعنصر الإخلاص الّذى يسفر عن الصمود والمقاومة، كأنّه يذكّر فى هذا البيت الشعرىّ بالتناص الشكلىّ الجزئىّ المتّخذ من الآية الشريفة هذه ﴿إِلَّا الَّذِينَ تَابُوا

وَأَصْلَحُوا وَاعْتَصَمُوا بِاللَّهِ وَأَخْلَصُوا دِينَهُمْ لِلَّهِ فَأُوْلَئِكَ مَعَ الْمُؤْمِنِينَ وَسَوْفَ يُؤْتِ اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ أَجْرًا عَظِيمًا﴾ (النساء: ١٤٦) هذا الاقتباس من القرآن الكريم ينضوى من منظار رولان بارت تحت لواء الرموز الروائيّة معتقدا بأنّ ما يلج فى الرموز الثقافيّة يمكن البحث عنها للوعى بمعتقدات خالق الأثر. (فرهنگى ويوسف پور، ١٣٨٩: ١٦٢) كما نرى مثله فى شعر مفدى زكريّا مرتبطا بثقافته الدينيّة حيث يبيّن أنسه للآيات الشريفة فى الإشادة بهذا الخلوص. يحظى هنا الشاعر بالأسلوب المعنوىّ فى عمله التحفيزىّ بغية الإسباغ على الشعب المناضل ميسما دينيّا، إذ هو لوحده مشروع إلهىّ لإحياء البشر، وتدجيجه بسلاح الوحدة ويذكّر للشعب الجزائرىّ الثائر أن لايهيبوا القهر والعنجهيّة، ويتعاونوا عن بكرة أبيهم حتّى الحصول على نجاح شامل.

تحليل البنيات العميقة وتركيبها وراء تمظهر الشكل يعنى أنّ البدء لفهم المضمون الشعرىّ واستجلاء البنية الداخليّة والكامنة بالشكل يسفر أحيانا عن الوصول إلى الدلالة واستكشاف الصلات بين العناصر الشعريّة الكامنة (فارس، ٢٠١١م: ٤٩) كما من المبيّن أنّ فرخى يزدى أيضا ينعم بالتعابير الناشطة والأوزان الملحميّة لإحياء المقاومة فى ضمير الشباب ولكن بالخلاف الأساسى مع نظيره كما يلى:

خيزيد وزبيدادگران داد بگيريد — وز دادستانان جهان ياد بگيريد
در دادستانى ره ورسم ار نشناسيد — درمدرسه اين درس زاستاد بگيريد
از تيشه واز كوه گران ياد بگيريد — سرمشق در اين كار زفرهاد بگيريد

(فرخى يزدى، ١٣٥٧ق: ١٢١ – ١٢٠)

يطلب الشاعر فى هذه الأبيات من شعبه النضال وتحريك الساكن لخروجهم عن الوضع المأساوىّ ولكن يمنح كلامه اللؤم والعنف اللذين قلّما يمكن أن يشعر بهما فى شعر مفدى زكريّا وهو موقف لاعتبار الفارق بين الشاعرين والّذى يدلّ على أنّ النهج الّذى ينتهجه فرخى يختلف قليلا عمّا يقتنع به مفدى زكريّا فى مسيرة القتال الشعرىّ، ومردّ ذلك إلى أنّه لايفتخر على التوالى بشعبه لتدريج الثورة الصائب بل ينتخب طريقة خطابيّة قائمة على الألفاظ العنيفة وراح قد يذكّرهم بنعسة ابتلوا بها، مجسّدا للشعب بالقرب منه ويطلب منهم التقاعس عن تقبّل الاضطهاد داعيا هم إلى الاعتبار بالثائرين

الآخرين فى ضواحى أخرى والّذين لم يستكينوا لمتطلّبات الغاصبين واختاروا سبيل الحريّة بدلا من قبول الهوان. فى الواقع يعزو فرخى السبب الرئيس من الوضع الراهن إلى عدم علم شعبه بالظروف، والمواقف، وما يقع حوهم؛ من ثمّ لم يكن شاعرا يتحدّث عن الآلام دون أن يجد لعلاجها دواء مناسبا بل يأتى على الترتيب بالحلول المختلفة الّتى خطّت أىّ منها لكلّ شخص وفقا لظروفه آنذاک مثل التعلّم فى المدرسة «در مدرسه اين درس زاستاد بگيريد» والتعلّم فى الطبيعة «از تيشه واز كوه گران ياد بگيريد» والتعلّم من العشّاق الأسطوريين مثل فرهاد «سرمشق در اين كار زفرهاد بگيريد.»

وتغدو الثورة الجزائريّة ينبوعا منسالا فى المفردات الناجمة عن كنز الشاعر اللغوىّ وتعبيراته الدلاليّة الشاهقة الّتى لا مثيل لها حسب وقع بالغ تخلّفه على قلوب الثوّار وعقولهم كما يوظّفها الشاعر فى هذه الأبيات توظيفا جيّدا:

ويا جنودا، شمّرت للفدا   خطوا الطريق بدم الشهداء
ألقوا إلى الأعماق،جيش العدا   وطهروا (بنزرت) منهم غدا
لشعب ناداكم، فلبّوا الندا   والمجد نجاكم، فمدوا اليدا

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٢١٣)

يصرف الشاعر هنا كلّ جهوده على اختيار المفردات وتوظيفها فى الأبيات الشعريّة بشكل أفضل على غرار استعماله للكناية فى البيت الأوّل بعد النداء «شمّر للفدا» ليزيد بها من عمق الدلالة وأحيانا يستفيد سلسة من التقابلات الدلاليّة الّتى تتوقّف على شكل ثنائيات ضديّة، وهى العنصر الأكثر أهمية بين مكونات النص الشعرىّ (زائد، ٢٠٠٢: ١٣٠) وهى تظهر هنا بنوع ما فى «لبّوا الندا» و«مدّوا اليدا» بمعنى مرافقة الشعب اللسانيّة والعمليّة على جملة سبقتهما «شمّرت للفدا»؛ لأنّ الرموز التقابليّة الثنائيّة تعدّ إحدي البنيات الأسلوبية المساهمة فى إغناء النص الشعرى بالعمق والإثارة وبتفهيم الصور المستقاة من معنى العلامات وتدلّ على جماليّة العلاقات الدلاليّة بين الألفاظ من جملة ما يأتى به مفدى زكريّا من دون كدّ وعناء وتقوم هذه البنية علي الجدل الذى يزاول حالة الصراع، والتناقض، والتقابل بين أطراف الصورة الشعرية.

يوظّف فرّخى يزدى أيضا مثل زكريّا، مفردات تحمل شحنة مفهوميّة مؤلمة وإن يدرى

أنّ الصراحــة فی الكلام حينما تجاوزت حدّهــا؛ لاتفيد على التوالی الهدف إفادة كاملة وربّما ينمّ عن رتابة الشعر فيتوجّه مثل مفدی زكريّا إلى الاستعمال لمفردات فاعلة تسهم فی توفير جماليّة الكلام مثل توسّله بالعلامات البلاغيّة:

ای تو ده دست قدرت از آستین بیرون کن   وین کاخ جور و کین را تا پایه سرنگون کن

از اشک و آه ای دل کی می‌بری تو حاصل   از انقلاب کامل خود را غریق خون کن

(فرخی يزدی، ١٣٥٧ق: ١٧٤)

يســتعمل الشعر هنا العلامات اللغويّة الّتی تمتلک دلالات ضمنيّة على مدلولها وهی علامات أكثر انعطافا ونشــاطا على كثرة الجوّ العقلانیّ فی النص وتوظيف اللغة العلميّة فيه مثل جملة «شمّر ســاعد الجدّ والقدرة» الّتی أتی مفدی زكريّا بمثلها من قبل وغيرها مــن الجمل التی يمكــن أن لاتصدق فی الواقع لكنّها تمثيل خيالیّ رائع يرتســم فی ذاكرة الشــاعر مثل «اجتثاث جذور الظلم» و«عدم الإكتفاء بالإجهاش بالبكاء» ومن جهته جعل الشــاعر للإيماء إلى شــدّة المعاناة التی أحدقت به يتمسّــک بملامح المبالغة ليزيد بهــا من وصف ما حــدث له فی مقاومته كما يعرّف أدونيس شــعر المقاومة بنفس الميزة أنّه «شــعر محافظ منطقی ومباشر مشــبع بروح المبالغة.» (أدونيس، ١٩٧٢م: ص١٠٧) ويســتفيد منها فرخی فی البيت الثانی مثل «غرق الشــعب فی الــدم» ليوصل بها المعنی المقاومیّ إلى غايته ويزيل الستار عن قوّة خياله.

وأمّا حول الفكرة المقاوميّة بين الشــاعرين فلابــدّ أن النصّ على أنّه ليس فی وجهة نظر فرخی للعويل ونبرات الحزن أثر بالغ فی تغيير الحكم؛ ولابدّ لكلّ من أبناء الشعب أن يخرج إلى الشــوارع ويهزّ روافد النظام التابع؛ فيفزع الاستبداد دائما وعی الجمهور الّذی ينتهی إلى مظاهرات جماعيّة، فيطالب الشاعر بالحركة الجماعيّة وهذه المرّة بتعبير يستخرج من الألفاظ دلالات مختلفة بعيدة عن الواقع؛ فيقول:

در کف مردانگی شمشیر می‌باید گرفت   حق خود را از دهان شیر می‌باید گرفت

تا که استبداد سر در پای آزادی نهد   دست خود بر قبضه شمشیر می‌باید گرفت

(فرخی يزدی، ١٣٥٧ش: ٩٣)

ما يتّضح فی الشــطر الأوّل أنّ فرخی ينزع إلى التراث الّذی يعدّ جزءا من تكوين

الشعر المعاصر وذلك أنّه يصغل منهج الشاعر ونظرته، ويوسّع فهمه للتجربة الشعريّة، ويعطيه رؤيا جديدة تكفل له الإبداع الحقّ وذلك يصل إلى أنّه لايمكن تحقّق آليات تشكيل القصيدة المعاصرة إلّا بعد أن يحدّد الشاعر موقفه عن التراث ودركه لصلة هذا التراث بنصّه المبتدع وسيطرته على لغته وعلى شعره (بوعمّارة، ٢٠١١م: ٥ – ٦) مثل استفادته من السيف الّذى يعدّ سلاحا حربيّا قديما لامحلّ له فى المجتمع آنذاک، فلابدّ أن تكمن وراء الكواليس دلالة كامنة وهى فرض الشعب الإيرانىّ على العودة إلى الانتصارات الماضية وماكان قد يتحقّق بالسيف الّذى هو أقلّ شىء كان قد يوظّف فى المعركة ولكن يحقّق ظفرا عظيما؛ فحديث الشاعر عن لزوم المشاركة فى الحرب حتّى بآلة السيف يحدّد نزعة تخالف ما يرى مفدى زكريّا لمواجهة أعداءه؛ لأنّه يكتفى بآلة القلم دون الحضور فى المعركة كما أسلفناه. أضف إليه أنّ أسلوب فرخى يمتاز عادة بحظوته ببعض الرموز التى تخرج من وظيفتها الإيجابيّة السائدة إلى غيرها مثل استخدامه لفظة «الأسد» للعدوّ وهو فى الأدب يوظّف فى معظم الأحايين للتعبير عن الشجاعة والفروسيّة، غير أنّه هنا يأخذ ميزة سلبيّة تفوح منه رائحة الهلاكة والحذر.

الاستبداد

إنّ الاستبداد بمعنى الغلبة اتّخذ من فعل «بدّ واستبدّ الأمر بفلان: غلبه ولم يقدر على ضبطه.» (مجمع اللغة العربيّة، ٢٠٠٤م: ٤٢) وفى المصطلح يعدّ أعمالا عنيفة معبّرة عن «تصرّف فرد أو جمع حول حقوق قوم بلا خوف أو تبعة.» (السحرانى، ١٤٠٧ق: ١٠) ويطّلع المتدقّق فى أحوال الأمم على أنّ انتشار الاستبداد فى البلد ناجم عن قلّة العقول والرضوخ لمطالب صحبة القدرة وتظهر مضاعفاته أكثر تركّزا على المجموعات الضعيفة التى تتكبّده أكثر من الغير وهو سواء أكان فى البلاد أو خارجها يمسّ بالاستقلال السياسىّ والاقتصادىّ كما يصيب المعتقدات الدينيّة ويبطش بكل حركة تقابله. (توكلى محمدى وناصرى، ٢٠١٢م: ٦٩) أمّا الأدب فبما أنّه – وفقا لعقيدة الالتزام فى المدرسة الواقعيّة – ينبثق عن المجتمع وأحداثه لايمكن التغافل عنه لكون الأدب قسطا من مكوّناته؛ فيستعير منه الشاعرُ، صورَه الفنّيّة ورسالة عمله، ولاتتحقّق هذه المهمّة إلّا بالكفّ عن تكسبيّة

الأدب وعن قصره في الطبقات الحاكمة إلى العناية بالطبقات المعوزة من الشعب.

مع أنّ العصر الّذي كان قد يعيش فيه فرخي يملأ بمظاهر الاستبداد والخفقان بألوانهما يقاوم الشاعر أمام كلّ الأفكار الّتي تتّسم بعلاماتهما التنفرطيّة ولم ينصرف عن عمله حيث حينما ألقي في السجن يكتب على جدرانه أو على قطع من الأوراق أشعارا مضادّة للاستبداد وذلک أدّی إلى خيط فمه. (مدرس زاده والآخرون، ۱۳۹۲ش: ۱۲۰) لكنّه لم يرعوِ عن مهمّته الشعريّة بكتابة أربعة وعشرين غزلا يخصّ ما يضطرب به الشعب الإيرانيّ من الضغوط السياسيّة والاجتماعيّة، وأربعة عشر منه للعمّال، وأحد عشر للريفي، وخمسة للمساكين، وغزل واحد للجادّ في العمل (بهمني وپورطريفي، ۱۳۹۱ش: ۳۲) حتّى أنّه عدّ من قوّاد الحركة الأدبيّة الاشتراكيّة. أضف إليه أنّ تناوله للمضامين الاجتماعيّة لايوجّه المتلقّي إلّا إلى عدم صلاحيّة الحكم المستبدّ وعدم أهليّته في الإجابة عن الحاجات الجوهريّة للشعب الإيرانيّ، وبخاصّة توفير الحرّية؛ وما يتحوّل إلى أهمّ المواضيع الخاطرة في باله ويجلو بألفاظ تكراريّة تصنع الموتيف[۱]؛ فإنها تستتبّ في قطاع كبير من دماغه وتشغله بنفسها مثل حديثه عن الاستبداد والحرّية اللذين يصيران إلى أبرز هواجسه:

اهريمن استبداد، آزادی ما را کشت   نه‌صبروسکون‌جایز،نه‌حوصله‌بایدکرد

مابين بشر شد سد، چون مسأله سرحد   زين بعد ممالک را، بی‌فاصله بايد کرد

(فرخی يزدی، ۱۳۵۷ش: ۱۱۹)

باتت الحرّية هنا نقطة مقابلة للاستبداد وذلک أنّها للشاعر موضوع رئيس وهاجسة مهمّة تقع في جملة أولويّاته الأولى الّتي من المفروض أن يعتنى بها قبل أى شيء كما يتناثر حديثه عنها في كلّ أرجاء من ديوانه في قالب الصور المختلفة، مثلا تشبيهها بالزهرة الّتي تنبت في حديقة العالم (فرخی، ۱۳۵۷ش: ۹۹) أو يأخذها معيارا للعمران الّذي لايتحقّق إلّا بها (فرخی يزدی، ۱۳۵۷ش: ۱۰۰) أو هي شمع تدور حولها الفراشة

---

۱. الموتيف (Motif) لفظة وقد يكون فكرة أو صورة تتكرّر في الإنتاجات الأدبيّة وتشتمل على رافد أساسيّ تتبدّل فيه أشكاله ومركّباته وترتبط بالإلحاح على قضيّة تشغل البال مثل ضرب من الحادثة، والنظام، والإشارة، والصيغة الّتي توجد في كثير من الأمور. (آبراهامز، ۱۹۹۹م: ۱٦۹)

(فرخـــی یـــزدی، ١٣٥٧ش: ١٢٥) لكنّها تشـــبّه هنا بمن قتل بيد الاســـتبداد على قالب صورة تشـــخيصيّة. والحقّ أنّ الشاعر عبر الاحتفاء بالحريّة يعرض فترة مليئة بالاستياء والاســـتبداد البهلويّ هو الّذى يريق باســـم الحربة دم المتحرّرين، لكنّه لاينســـب على التوالى ســـلب الحريّـــة إلى الحكومة بل يحسّ بأنّ مجلس النوّاب أيضا يســـرّع فقدانها. (فرّخی یزدی، ١٣٥٧ش: ٩٨)

ومن خلال الحديث عن الاســـتبداد يكون الوطن فى شعر مفدى زكريّا هو الموضوع الأكثر اهتماما وهو موقف يخالف ما يهمّ فرخى هو «الحريّة» الّتى تتحوّل استعادتها من الاســـتبداد فى شعره إلى قضيّة أساسيّة؛ فيجعل زكريّا الوطن أولويّته فى مواقف الحديث عن الاستبداد حيث يتعدّى فى وصفه الجمال الحسّى إلى صور خيالية مجنّحة لاتمسّ بها المبالغـــة الّتى تربو على الضرورة؛ فهى مبالغة مستحســـنة تعود إلى مواقفه البطوليّة عن موطنه منوّها بها؛ فينشـــد قصيدة رائعة مطلعها غزة نوفمبر ويجسّـــد فيها روعة الجزائر أعلـــى ممّن قهروها من الجبابرة الّذين حين يســـمعون اسمهـــا ينكبّون على وجههم ركّعا ســـاجدين وهى صورة ذهنيّة تنشـــأ من تجربته الشـــعوريّة الصادقة الّتى تستهين بمكانة المستبدين أمام عظمة الوطن:

وقل:الجزائر..وأصغِ إن ذكر اسمُها تجـد الجبابر ســاجدين وركّعا

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٥١)

ويبقى الاستبداد فى شعر فرخى عنصرا بنائيّا يتجلّى بعلامة ورمز للمحتوى أو بتجربة فى العمل الأدبيّ ليزيد الشاعر بهذا الشكل من خلّابيّته الجماليّة؛ ويكون دالاً رافدا على فهم المدلول وموقفا منهجيّا فى صياغة النص الشكليّة حيث يستوعب مجموعة حثيثة من العناصر المتعاضدة لتكوين بنية عميقة من فكرة المقاومة؛ فتصوير وجه الاستبداد الواقع يساعد الشعب جدّا على رفضه والمواجهة له كما يقوم به فرخى فى هذه الأبيات:

این ستمکاران که می‌خواهند سلطانی کنند عالمی را کشـــته تا یکدم هوسرانی کنند
آنچـــه باقی مانده از دربار چنگیز ونرُن بار بـــار آورده وســـربار ایرانـــی کنند
جشن وماتم پیش ما باشند یکی چون بره را روزگار جشـــن ماتم هر دو قربانی کنند

(فرخی یزدی، ١٣٥٧ش: ١١٨)

يتعثّر هنا الشاعر بأذيال الخيبة من مصلحة يمكن أن ينالها شعبه من الاستبداد ويطرح هذا المعتقد أنّ الاستبداد لايفكّر في شيء إلّا في توفير مصالحه؛ فيصله بالمستبدين القدامي مثل جنكيز ونرن ليقيم التشابه بين استبداده وبينهما، وربّما بنهبه منهما يشوّه وجهه للمتلقي أكثر تشويها. وإن يظهر أن الكراهيّة للاستبداد تتبلور عند فرخي أكثر تبلورا، ولكنّ التعبير عنه لايخصّه بل هو سمة مشتركة بين الشاعرين كما نرى أنّ زكريّا أيضا ينقضّ على الحكومة الفاسدة التي لاتحفل بمصلحة شعبه وتسعى أن تحتفظ لنفسه بكرسيّ الرئاسة فحسب؛ فيوصي بعدم الأمل العبث فيه مثل ما أوصى به فرخي ويلجأ إلى مجموعة من ألفاظ وجدانيّة وأخلاقيّة تنعم بالعنف الثوريّ وتشوب مضامين غاصّة بخيبة الأمل من المصالحة بين الحاكم والعاجز:

فلاخير يرجى، من سياسة حاكم   يرى(لذةالكرسي)من شعبه أحرى
ولاسلم ترجى، من تصرّف عاجز   تسخره لـلإثم، أراذله، قسرا

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٢٦٠)

وأثناء تجربة الشاعر الشعوريّة الصادقة وعنايته بالاستبداد، يلاحظ أنّه يسلك لوصف الملامح الاستبداديّة في بلده سلوك الحذر والحيطة ويعتصم بتراث دينيّ صقلته معتقداته المعنويّة ولاسيّما بالقصص التأريخيّة الّتي ترمز إلى نهاية شأن من يستبدّ الآخرين وكأنّ قصّة موسى (ع) ومافعله على فرعون وجيوشه توحي بالظفر والمستقبل الزاهر للشعب الجزائريّ وبالأمل المفقود للمصالحة بين الشعب الجزائريّ وحكّامهم:

ألقى عصاه بها (موسى) مروعة   راحت لما بث (إسماعيل) تلتقم
شقّ الخضمّ، وألقى في قرارته   من آل فرعون من جاروا ومن ظلموا
ومن أقاموا على المسكين عرشهم   فاستيقظ المعدم المسكين، ينتقم

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٢٥٢)

ويمكن أن يحلّل النص بصورة أخرى أنّ المناخ الحاكم في الجزائر لايدع الشاعر يتحدّث عن الاستبداد مثلما يقوم به فرخي من خلال أشعاره؛ فيؤثر زكريّا الاستفادة من أداة ذات معان عامّة مثل «من» الشرطية ليوجّه كلامه إلى شخص غير معلوم، ولكن في جوابه ينطلق إلى الإتيان بفعل «استيقظ» الّذي يعدل به عن الدلالة الصريحة

إلی مفهوم استعاریٍ یغطی غرض الذکاء والفطنة، کما یوجد مثل الدلالة فی شعر فرّخی (فرخی یزدی، ۱۳۵۷ش: ۸۵) وهو رسم من الواقعیّة الّتی جرّبها الشاعران عن قرب وأورداه فی أدبهما المقاومیّ.

الاستعمار

إنّ الاستعمار لفظة محدثة اشتقّت من "عَمرَ واستعمره فی المکان أی جعله یعمر. (الفیروزآبادی، ۲۰۰۵م: ٤٤٥ - ٤٤٤) کما جاء فی القرآن الکریم ﴿هو الّذی أنشأک فی الأرض واستعمرکم فیها﴾ (هود: ٦١)، فأصله اللغویّ یفید معنی طلب التعمیر والجهد لتحقیق العمران لکنّ الواقع لاعلاقة له بالمعنی اللغویّ؛ لأنّه حرکات متوسّعة من جانب الدول القویّة علی حساب دول أخری بغیة نهب ثرواتها الطبیعیّة والبشریّة، وکلّها ینبع من الصراع والطموح إلی الأفضل. (السقار، ۱٤۲۷ق: ۷) أمّا الکشف عن قناعه فهو مهمّة من مهامّ الشعر الّذی التزامه یعنی تنویر الأفکار الجماعیة وإضاءة وجه المحتلّین مثل إنجلترا المتدخّلة فی إیران وفرنسا الداسّة أنفها فی الجزائر بحجّة تسریح الشعب من مخالب الاستبداد غیر أنّها تضمران نوایا بشعة للعدوان علی البلدان والذهاب باحتیاطاتها واستئصال الرغبة الملحّة فی الحریّة والاستقلال. (شرف، ۱۹۹۱م: ۲۵)

ویطّلع شاعر المقاومة علی ما یرتکبه المستعمرون من نهب رؤوس الأموال، مثل فرخی یزدی الّذی یقف علی المستجدّات الیومیّة ولاشتغاله بالمهن السیاسیة والأدبیّة یشفق علی ما یضیعه الأجنبیّون فی إیران من الرسامیل والمستودعات؛ فیتحوّل تحریر الوطن من ید الاستعمار فی شعر زکریّا إلی مفهوم مثل الاستقلال الّذی هو أحد الشعارات والمبادئ للشعب المسلم فی مسیرة الثورة حصولا علی الاعتماد علی أنفسهم والمقدرة الذاتیّة وعدم الحاجة إلی الغیر. (مهدی پور، ۱۳۷٦: ٥) فیحاول الشاعر أن یحصل بلده علی الاستقلال وذلک یعنی رفض الاستعمار، کما یقول:

فرخی زجان ودل می‌کند در این محفل　　دل نثار استقلال، جان فدای آزادی
دست اجنبی افراشت، تا لوای نا امنی　　فتنه‌سربه‌سربگذاشت،سربه‌پای‌ناامنی

(فرخی یزدی، ۱۳۵۷ش: ۱۷۷)

یشعر هذان البیتان بعقیدة الشاعر المتشائمة بالنسبة للأجانب وهی أنّ المستعمر

حينمـا يتطـاول على بلد يمحو الأمـن ويجرّ الفوضـى مرتديا لبـاس الصداقة؛ فكان القضاء على الجزائر والعصف باسـتقلالها هدفا للاستعمار الفرنسيّ الذى يتوخّى تدمير العادات، والأسـس الاجتماعيّة، وتحويلها إلى نماذج مسـتوردة جديدة؛ فمن يعيش فى بلاد مستعمرة مثل الجزائر ليس له أن يغضّ الطرف عمّا يستهدفه الاستعمار من أساليب تزوّر الشـخصيّة الجزائريّة وتلبسها ما يتناسق مع متطلّباتهم هو إلحاق الجزائر بفرنسا. (السـحمرانى، ١٤٠٧ق: ١٠٨) وفقا لرأى مفدى لايمكن التورّط فى الخدعة على إضاعة اسـتقلال البلد أن يتحقّق للشعب الجزائرى وذلک يبدى موقف الشاعر المتفائل بشعبه والّذى يتباين مع نظرة فرخى اليائسـة إليهم وذلک أنّه على اسـتعداد أن يضحّى بنفسه لاستقلال وطنه ولكن مفدى زكريّا يعدّ نفسه وشعبه كليهما سهيمين فى تحقيق الاستقلال وخلوده؛ فيقول:

خبّر فرنسـا، يا زمان بأننا   هيهات،فى استقلالنا أن نخدعا

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٥٨)

وما يرتبط بضرب معاملة الشاعرين للاستعمار يظهر لنا عندهما الأسلوبين المتناقضين؛ لأنّ فرخى لايستحسـن الأسـلوب الخطابىّ نحو الخصم أثناء حديثه عن الاستعمار بل يفضّـل الإشـارة الرمزيّةَ إليه فى كثير من الأحايين ولكن يجلـو عنده التصريح بما فعله الاسـتعمار من الأعمال العدوانيّة والاحتلاليّة مثل كلامه عن نهب الحصيلة الّتى نتجت عن عناء الشعب الإيرانى ومكابدتهم للمشقات المتتاليّة، لكنّ الأجنبىّ هو الّذى يجمعها ويذهب بها إلى بلده:

أفسوس كه دست رنج ما را بردند   با بطر، چهار وپنج ما را بردند

ما تو برنجيم وحريفان زرنگ   بى زحمت ورنج، گنج ما را بردند

(فرخى يزدى، ١٣٥٧ش: ٢٢٤)

ولكن الحوار الخطابىّ للخصم هو الأسلوب المنشود لمفدى زكريّا لمواجهة الاستعمار وظلّ ذلک من مظاهر القوّة والشجاعة التى يعرضها فى شعره ضمن صور عديدة ومشاهد متنوعة يقصد من خلالها القبض علي متخيّل الاسـتعمار باسـتثمار القدرة التعبيريّة والطاقة التشـخيصيّة التى تنطوى عليها لغته الشـعريّة حيث يلقى هذا الخطاب تأكيدا

للصراع والجدليّة بين الشاعر والمستعمر بوصفه خطابا سياسيّا يعنى بحرب الجزائر، ويعالج على أساس أنّه خطاب يدفع الشاعر إلى تمثيل العلاقات بين مواضيع الجزائر وفرنسا (يوسف، ٢٠١٠: ٨) ويذهب بالنظرة إلى مسألة خطاب الآخر وبخاصة فى الخطابات اللسانيّة مثل خطاب الشاعر المباشر لفرنسا:

يافرنسا، اِمطرى حديدا ونارا   واملئى الأرض والسماء جنودا

(زكريّا، ٢٠٠٦م: ٢٣)

يبلغ الشاعر هنا فى خطابه لفرنسا مرحلة من الشجاعة الّتى يستهين فيها بالحبل، والجناجير، والجيوش العرمرمة، وذلک تشخيص حوارى أحادى الجانب يتكوّن فى خيال الشاعر الجزائرىّ الّذى يلوذ به فى مواجهة العدوّ ولكن شذارة تواجده فى شعر فرخى لاتدّل على خوف الشاعر من الاستعمار بل ينتمى سببها إلى ظروف المجتمعين والأسلوب التعبيرى الخاصّ الّذى يتّخذه أىّ منهما فى المعاملة لعدوّهما.

النتائج

تحصل الدراسة بعد استشفاف المشابهات والخلافات بين الأدبين الفارسىّ والجزائرىّ من الجوانب المختلفة على أنّ المقاومة عند مفدى زكريّا وفرّخى يزدى على نطاق إثارة الشعب ورفض الاستبداد والاستعمار تفيد بأنّ الشاعرين يتجّهان إلى توطيد اللسان الّذى ينتمى إليه الأدب ليسبغا على كلامهما أثرا بالغا؛ فتمثّل الصناعات الأدبيّة والبلاغيّة مثل الإغراق، والكناية، ومراعاة النظير دورا خاصّا فى إشارات تمنح المدلول، دلالة ضمنيّة ممّا يعتبر منهجا مساعدا على فکّ الرموز الشعريّة والدلالات الكامنة.

لفرخى يزدى ومفدى هدف واحد من المقاومة غيرَ أنّ المنهجيّة الّتى يقتدى بها كلّ منهما تختلف عن الآخر؛ فلايفتخر فرخى لتدريج الثورة بشعبه وإنّما أصبح يذكّرهم بنعسة ابتلوا بها، وللاعتبار يشير إلى إنجازات الشعوب الأخرى، لكنّ مفدى زكريّا يرتضى بإنجازات شعبه ويمارس بأشعاره الاعتزاز بهم والثناء عليهم. وأمّا استدعاء التراث والمفاخر - وإن يوجد الخلاف فى ضرب الاستدعاء لأنّه عند مفدى، مدعاةٌ للاستمداد من الأسلاف وعند فرخى يزدى، إلهامٌ للعودة إلى الماضى الزاهر - وبعض

التركيبات الشــعريّة والأســاليب التعبيريّة فتتحول لدى الشاعرين إلى ميسم مشترك. وفي الواجهة للمستعمر يفضّل فرخي أن لايهاجم خصمه مباشرة بخطابه والتصريح باسمه بل يرغب أن يفضحه بما يرتكب في بلاده لنهبها بيدَ أنّ زكريّا يهجم على عدوّه المستعمر بخطابه وندائه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أدونيس، علي أحمد سعيد. (١٩٧٢م). زمن الشعر. ط١. بيروت: دارالعودة.

بارت، رولان. (١٩٩٢م). لذّة النص. ترجمة منذر عياشي. ط١. باريس: دارلوسوى.

بن بله، أحمد. (١٤٠٦ق). «الإسلام والثورة الجزائريّة». منبر الحوار. العدد ٢. صص ٥٢-٣٣.

بهمني، يدالله وعلي پور طريفي. (١٣٩١ش). «تحليل مقايســه مضامين برجســته شــعر فرخي يزدي وعارف قزويني». ادبيات پارسي معاصر. العدد ٤. صص ٣٦-١٩.

بوعمّارة، بوعيشة. (٢٠١١م). «الشاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث». كليّة الآداب واللغة العربيّة. جامعة زيان عاشور – الجفنة (الجزائر). العدد ٨. صص ١٣-١.

پرويني، خليل. (١٣٩١ش). الأدب المقارن (دراسات نظرية وتطبيقية). ط١. طهران: سمت.

توكلــي محمدي، محمودرضــا ومهدي ناصري. (٢٠١٢م). «مكانة فئة العمّــال والمزارعين الكادحة في أشعار فرّخي يزدي». إضاءات نقدية. السنة الثانية. العدد ٦. صص ٨٠-٦٣.

رزمجو، حسين. (١٣٧٩ش). «آزادي وستم ستيزي فرخي يزدي». كيهان فرهنگي. العدد ١٦٢. صص ٢٤-٢٠.

ركيبي، عبدالله.(١٩٨١م). الشعر الديني الجزائري الحديث. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

الزائد، عشري. (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة. ط٤. الرياض: مكتبة ابن سينا.

زكريّا، مفدي. (٢٠٠٦م). اللهب المقدّس. الجزائر: موفم للنشر.

ســبانلو، محمدعلي. (١٣٦٩ش). چهار شاعر آزادي جستجويي در سرگذشت و آثار عارف، عشقي، بهار، فرخي يزدي. ط١. طهران: انتشارات نگاه.

ســبزيان پور، وحيد. (١٣٩٢ش). «شــخصيت فرهنگي وتربيتي انوشــروان در آيينه ادب فارســي وعربي». مجلة جستار. السنة السابعة. العدد ٤ و٣. صص ٥١-٤٣.

السحمراني، أسعد. (١٤٠٧ق). الاستبداد والاستعمار وطرق مواجهتهما عند الكواكبي و الإبراهيمي. ط٢. بيروت: دار النفائس.

السقار، منقذ بن محمود. (١٤٢٧ق). الاستعمار في العصر الحديث ودوافعه الدينيّة. مكّة المكرّمة: لانا.

شـاه حسینی، ناصر الدین ومسعود سرحدی. (۱۳۹۰ش). «لیلای وطن در آغوش شعر مشروطیت». تحقیقات تعلیمی وغنایی زبان وادبیات فارسی. العدد ۱۰. صص ۲۵۵-۲۲۷.
شرف، عبد العزیز. (۱۹۹۱م). المقاومة فی الأدب الجزائری المعاصر. ط۱. بیروت: دارالجیل.
شـریف پور، عنایت الله ومحمد حسن باقری. (۱۳۹۰ش). «مقایسه ادبیات کارگری در اشعار فرخی یزدی وجمیل صدقی زهاوی». لسان مبین. العدد ٤. صص ۸۳-۶۰.
شریف زاده، منصوره. (۱۳۸۲ش). «حبسیه های فرخی یزدی ومسعود سعد سلمان از دید تطبیقی». فرهنگ. العدد ٤۷ و٤۶. صص ۱٤۸- ۱۳۳.
شـفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۰ش). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. طهران: سخن.
صرفی، محمد رضا. (۱۳۷۸ش). «جامعه شناسـی شعر فرخی یزدی». ادبیات وزبانها. العدد ۱۰و۹. صص۷۱-۵۰.
عبـدی، صلاح الدین. (۱٤۲۹ق). «اسـتدعاء الـتراث فی أدب زکریّا تامر». مجلّة العلوم الانسـانیة الدولیة. العدد ۱۶. صص ۶۹-۵۷.
علـوان، عبدالله ناصح. (لاتا). صلاح الدین الأیّوبی بطل حطین ومحرّر القدس من الصلیبیین. القاهرة: دار السلام للطباعة والنشر والتوزیع والترجمة.
غنیمی هلال، محمّد. (لاتا). دور الأدب المقارن فی توجیه دراسات الأدب العربیّ المعاصر. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع.
فرخی یزدی، محمد. (۱۳۵۷ش). دیوان فرخی یزدی. تصحیح وشرح حسین مکی. ط۷. طهران: بنیاد نشر کتاب.
فرهنگی، سـهیلا ومحمد کاظم یوسـف پور. (۱۳۸۹ش). «نشانه شـعر الفبای درد سروده قیصر امین پور». کاوش نامه. السنة الحادیة عشرة. العدد ۲۱. صص ۱۶۶-۱٤۳.
الفیروزآبادی، مجد الدین محمد بن یعقوب. (۲۰۰۵م). القاموس المحیط. ط۸. بیروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزیع.
قادری، فاطمه. (۱۳۸۹ش). «مفدی زکریّا وشـعر مقاومت الجزایر». ادبیات وزبانها. العدد ۲. صص ۲۶۰-۲۳۹.
کریم، سـامح. (۱۹۸۶م). «ثورة الفکر فی الجزائر». فلسـفة وکلام: الفکـر المعاصر. العدد ۳۸. صص ۲۹-۲۳.
مجمع اللغة العربیّة. (۲۰۰٤م). المعجم الوسیط. ط٤. مصر: مکتبة الشروق الدولیّة.
مـدرس زاده، عبدالرضا، زینب خرّم آبادی آرانی، ابوذر قاسمس آرانی، حسـن سفارشـی بیدگلی. (۱۳۹۲ش). «واکاوی آزادی در اشـعار فرّخی یزدی وابوالقاسم الشابی». فصل نامه زبان وادبیات

فارسی دانشکده انسانی دانشگاه آزاد سنندج. السنة الخامسة. العدد ١٥. صص ١٣٠-١١١.

مهدی پور، محمود. (١٣٧٦ش). «استقلال فرهنگی وفرهنگ استقلال». مجلّة فرهنگ کوثر. العدد ٤. صص ٧- ٤.

میلود، کوداد. (٢٠١٢م). «البنی الأسلوبية فی الشعر الجزائری المعاصر». رسالة ماجستير. وزارة التعليم العالی والبحث العلمی قاصدی مرباح- ورقلة.

ناصر، محمد. (١٩٨٥م). الشعر الجزائری الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة ١٩٧٥-١٩٢٥. ط ١. بيروت: دار الغرب الاسلاميّ.

نويهض، عادل. (١٩٨٠م). معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتی العصر الحاضر. ط ٢. بيروت: مؤسسة نويهض الثقافية.

يوسف، أحمد .(٢٠١٠م). «تحليل الخطاب من اللسانيّات إلی السيميائيّات». مجلّة نزوی. العدد ٢. صص ١٧-١.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة -العدد الثامن عشر -صيف ١٣٩٤ش /حزيران ٢٠١٥م
ص ١٢٠ ـ ٩٩

مظاهر المقاومة في شعر ابن القيسراني

سيد مهدي مسبوق*
سارا اسدي (الكاتبة المسؤولة)**

الملخص
يعتبر أدب المقاومة أدب الوعي والحثّ على تجاوز الأزمات الشعبية والحروب والقهر ويحاول لاستنهاض الهمم للجهاد والوعي بالذّات والهويّة ويتناول موضوعات البطولة في مواجهة العدوان والظلم والاحتلال. تختلف آليات المقاومة في العصور المختلفة عند الأدباء فمنهم من يتّخذ القصة أو الرواية أداة للدعوة إلى المقاومة ومنهم من يتّخذ الشعر وسيلة للحثّ على الدفاع. ولما كان الشعر أكثر انتشارا وتأثيرا في إثارة الهمم نلاحظ أنّه قد شغل حيّزا واسعا في موسوعة أدب المقاومة. كان للغزو الصليبي أثره الواسع في الحياة الاجتماعيّة ومنه في الشعر حيث بدأ نفر غير قليل من الشعراء يجرّدون لسانهم للذود عن حمى الإسلام وتحميس الحكام وجندهم لمواجهة العدوان الصليبي. من الشعراء الذين برزوا في بدء هذا الغزو وحملوا سلاح الشعر ضد العدو الصليبي هو ابن القيسراني (٤٧٨-٥٤٨ق) الذي عمل على بعث الحمية في قلوب المسلمين وسلاطينهم خاصة نور الدين الزنكي لاستعادة بلاد المسلمين. ومن أهمّ مظاهر المقاومة في شعره الدعوة إلى النضال والتحريض على مواصلة الجهاد وتمجيد الأبطال وتصوير ظلم المعتدين. تبدو هذه العناصر في تضاعيف قصائده في مختلف الأغراض الشعرية كالمدح والهجو ووصف المعارك. اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي- التحليلي وهدفنا إلى إبراز مظاهر المقاومة و بيان خصائصها لدى ابن القيسراني و ذكر المعاني التي اعتمد عليها الشاعر لإذكاء روح الجهاد و المقاومة في صفوف المسلمين و خلصنا إلى أن الشاعر استوحى من الدين والوطن باعتبارهما الباعثين الأساسين لرفع المعنويّات وإثارة النخوة الدينيّة والغيرة القوميّة لدى المسلمين واستدعى رموزا تراثية ليحمّس الجنود المسلمين ويحرّضهم على الدفاع عن حياض الدولة الإسلامية وحدودها.

الكلمات الدليلية: المقاومة، العهد الزنكي، الحروب الصليبية، ابن القيسراني.

---

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلي سينا، همدان، إيران
smm.basu@yahoo.com
**. خريجة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلي سينا، همدان، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٧/١١ش　　تاريخ القبول: ١٣٩٤/٣/٢٠ش

١. المقدّمة

لما ضعفت الدولة العباسـيّة فى القرن الرابع الهجرى بدأت التجزئة و التفكّك فيها، فظهرت دول مسـتقلة أكبرها الدولة السـلجوقيّة، ثم أخذت فى الضعف والتدهور نتيجة النزاع بين الأمراء السلاجقة علي العرش. و فى ذلک الوقت الذى کان العالم الإسلامى يعانى من التفكّك والانقسـامات السياسـية أغار الصليبيون على بلاد المسلمين حيث لم يجـدوا أمامهم أيّـة مقاومة تذكر و مردّ ذلک إلى ضعف المقاومة الإسـلاميّة وانعدام قيادة موحّدة تلمّ شمل المسلمين وتوحّد صفوفهم، فأخذت مدن الشام تسقط واحدة تلو الأخرى حتّى اقتصر حكم المسـلمين على مدن الشـام الداخلية. فى أثناء ذلک ظهرت أتابكية الموصل التى أسّسها عمادالدين زنكى سنة ٥٢١ق (۱۱۲۷م) على أنقاض حكم السلاجقة فى سوريا؛ حيث دعوا إلى قيام جبهة إسلامية موحّدة، من أجل قتال الصليبيين ودحرهم من بلاد الشـام. فانطلق كثير من الشعراء يصوّرون انتصارات المسلمين على الصليبيين ويشـيدون بالأمراء و السلاطين للتحريض على مقاومة الغزاة؛ وذلک بسبب الويلات التى تعرضت لها الأمة الإسلامية فى هذه الفترة والجرائم الوحشية التى اقترفها الصليبيون فى بلاد المسلمين.

من الشـعراء المناضلـين فى هذا العهد هو ابن القيسـرانى الذى تتمحور أشـعاره علـى بعث الحميّة فى نفوس المجاهدين للجهاد واسـترداد مقدّسـاتهم والتصدّى للعدو الصليبى. عاش ابن القيسـرانى فى فترة هامّة من فـترات الحروب الصليبية، وصوّر فى أشـعاره الأحـداث الصليبية خير تصوير ومدح عماد الدين ونـور الدين حين انتصرا على الصليبيين وحرّض الأبطال على مواصلة الجهاد لتحقيق هدفهم السامى وهو تحرير البيت المقدس، و لما كان شعر ابن القيسرانى يمتاز بالمقاومة والدّعوة إلى الجهاد ندرس فى هذه المقالة ملامح المقاومة فى شعره ونحاول أن نجيب على الأسئلة التالية:

١. ما هو دور الشعر فى مواكبة الحروب الصليبية؟

٢. ما هو أهم مظاهر المقاومة فى شعر ابن القيسرانى؟

٣. مـا هى العناصـر والمعانى التى اعتمد عليها ابن القيسـرانى لاسـتنهاض همم المسلمين؟

ومن الجدير بالذكر أنا اعتمدنا فى استخراج أشعار الشاعر على كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين النورية والصلاحية للمؤرخ أبى شامة المقدسى (ت ٦٥٥ق) إذ قد أورد الكثير من قصائد ابن القيسرانى فى كتابه وذكر المناسبات الحربية لهذه القصائد.

٢. الدراسات السابقة

يمكن إجمال أبرز الدراسات المتعلّقة بموضوع الدراسة على النحو التالى:

أولا: الدراسات التى تناولت حياة ابن القيسرانى وشعره بصورة عامّة وهى كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين النورية والصلاحية لأبى شامة المقدسى، والأدب فى بلاد الشام لعمر موسى باشا والحياة الأدبيّة فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام لأحمد أحمد بدوى والأدب العربى من الانحدار إلى الازدهار لجودت الركابى وشعر الجهاد فى الحروب الصليبية فى بلاد الشام لمحمّد على الهرفى. إن هذه الكتب قد تحدثت عن حياة ابن القيسرانى و أوردت شذرات من أشعاره فى مختلف أغراضه الشعرية ومنها أشعاره المقاومة دون أن يستعرض لمواطن الجمال فيها ويلوح إلى عناصر المقاومة التى اعتمدها الشاعر فى هذه القصائد.

ثانيا: الدراسات والبحوث التى تناولت شعره بصورة خاصة وانفردت به وهى: رسالة الدكتوراه المعنونة بـ محمّدبن نصر القيسرانى حياته وشعره لفاروق أنيس جرّار؛ تناول فيها الباحث مراحل حياة الشاعر وأغراضه الشعرية والصورة الفنّية فى شعر ابن القيسرانى عناصر التشكيل والإبداع لحسام تحسين ياسين سلمان فى رسالته لنيل درجة الماجيستر بجامعة النجاح الوطنية فى نابلس والتى تناول فيها صوره الفنية ومواطن الإبداع فيها، وكتاب صدى الغزو الصليبى فى شعر ابن القيسرانى لمحمود إبراهيم والكتاب تحدث عن الحروب الصليبية فى عصر الزنكيين وأثرها فى شعر الشعراء الزنكيين وخص قوله بشعر ابن القيسرانى. وهناك مقالة تحت عنوان «الجهاد فى شعر ابن القيسرانى» لكريم على عبد على نشرت فى مجلة كلية التربية الأساسية بالجامعة المستنصرية سنة ٢٠٠٩م. وقد عمد هؤلاء الباحثون إلى ذكر أشعاره من دون أن يدرسوا العناصر التى اعتمدها الشاعر لاستنهاض همم المسلمين لمواصلة المقاومة

وحثهم على استرداد مقدّساتهم. أمّا هذه الدراسة فتميّزت بتركيزها على دراسة مظاهر المقاومة فى شعر ابن القيسرانى من خلال الأشعار التى نظمها الشاعر فى الحروب الصليبية التى تأجّجت نيرانها فى العهد الزنكى وتحدّثت عن الآليّات التى اعتمدها الشاعر لإثارة الغيرة الدينية واستنهاض النخوة القومية لحث المسلمين على المقاومة واستعادة المدن الساقطة.

٣. نظرة على حياة ابن القيسرانى

هو شرف الدين أبو عبدالله محمد بن نصر بن شاغر بن داغر المشهور بابن القيسرانى[١] ولد فى عكا بفلسطين سنة ٤٧٨ قـ ثمّ انتقل إلى القيسارية، فنشأ فيها ونسب إليها ولم يطل بقاؤه فيها وغادر قيسارية بعد استيلاء الصليبيين عليها إلى دمشق وهو فى مقتبل العمر وهناك اتّصل بشاعر الشام الذائع الصيت ابن الخياط وتأدّب عليه ولم يمكث فيها لأنه على خلاف مع الأسرة الحاكمة التركيّة من آل طغتكين، وهجا تاج الملوك بورى بن طغتكين هجاء لاذعا فبعث بطلبه فلم يجد بدّاً من الهرب إلى حلب ليجد الأمان لدى الملوك الزنكيين الذين بسطوا حكمهم على القسم الأعظم من بلاد الشام. (انظر: موسى باشا، ١٩٧٢: ١٥٩-١٦٠) وفى حلب اتّصل بعماد الدين الزنكى زعيم المسلمين فى النزاع القائم بينهم وبين الصليبيين. (بيومى، ١٩٥٢: ٣٣) وابنه نور الدين وخلد فتوحاتهما وانتصاراتهما الباهرة على الصليبيين، واستطاع من خلال قصائده أن يصوّر سياسة نور الدين وخطّته فى توحيد القوى الإسلامية تحت لوائه، مشيدا ببطولاته ومحرّضا للجهاد ضد العدوّ الغازى، لكن سرعان ما اضطربت الأمور، إذ وقعت جفوة بينه وبين نور الدين لا يعرف سببه بالضبط فتوجّه الشاعر إلى ملوك دمشق من آل طغتكين، ومدح حاكمها مجيرالدين آبق، لكن عرضت له حمّى شديدة لم تمهله غير عشرة أيام حتى توفّى سنة ٥٤٨ق. (الهرفى، ١٩٧٩: ١٦٠)

كان ابن القيسرانى ذا ثقافة واسعة تظهر ثقافته ومعرفته بالمنطق وكلام الأوائل

١.يبدو أنه هاجر منها مبكّرا بعد استيلاء الصليبيين عليها سنة ٤٩٤ق وقد اختلف المؤرخون حول نسبه وأهل بيته. بعض إخوانه يرفعونه إلى الصحابى خالد بن الوليد البطل العظيم، بيد أن الجلّة من المؤرخين يعتقدون أنّ نسله انقطع منذ زمن بعيد.

وأخبار القدماء من خلال المنامة التی یصوّر فیها نفســه، ویحاور فیها أباتمام وهی تعرف بظلامة الخالدی.[۱] (یاســین ســلمان، ۲۰۱۱: ۱۸) وکان المدح من أهمّ أغراضه الشعریة إذ إنّــه عاش فی فــترة هامة من فترات الحروب الصلیبیة، و شــهد بعض المعارک التی وقعت بین المســلمین وأعدائهم؛ لذلک مدح بعض کبار رجال الدولة الذین شــارکوا فی الجهاد، مشــیدا ببطولاتهم لإثارة الحمیّة فی نفــوس المجاهدین، و له فی الهجاء جولات مع ابن منیر الطرابلســی بحیث «کانا یشبهان جریرا والفرزدق للمناقضات والتهاجیات الــتی جرت بینهما.» (عماد الاصبهانی، لاتا: ۵۵۲/۱) وله أوصاف فی تضاعیف شــعره تشــمل «وصف المعارک الحربیّة، ووصف السمات النفســیّة للأبطال، ووصف دمشق.» (أحمد بدوی، ۲۰۰۳م: ۱۴۵) أما غزله فرقیق یتحدّث فیه عن الحســناوات من الفرنج. (المصدر نفسه: ۱۴۵)

٤. الحیاة السیاسیة والاجتماعیة فی العصر الزنکی

تنســب الدّولة الزنکیّة إلی مؤسســها عماد الدین أتابک[۲] زنکی بن آق سنقر، وکان قسیم الدولة آق سنقر من أصحاب ملکشاه وأترابه وممّن تربّی معه فی صغره، واستمرّ فی صحبته إلی حین کبره، فلمّا أفضت السلطنة إلی ملکشاه تبنّاه بعد أبیه، وجعله من أعیان أمرائه ولقّبه قسیم الدولة، ثم تولّی مدینة حلب ومنبج واللاذقیّة، فأقطعه الجمیع وظهرت کفایتــه وهیبته فی جمیع بلاده، ثم ملک بعد موت ملکشــاه تکریت، والرحبة وحمص، ثم قتل ســنة ۴۸۷ق دفاعا عن برکیاروق ابن ملکشاه تجاه تاج الدولة تنش أخی ملکشاه الذی تطلب الســلطنة. (انظر: المقدســی، ۱۹۹۸م: ۶۶-۵۸) ولم یخلف قسیم الدولة غیر

---

۱. ظلامة الخالدی، منامة أدبیّة عرض فیها ابن القیسرانی لمحاورة بینه وبین أبی تمام؛ حیث یعرض ابن القیسرانی نفسه، حاملاً لواء الشعر فی زمانه، وأنّه فرید عصره وأوانه، یأتیه أبوتمام فی المنام لینصفه ممّن ظلمه، ونسب شــعره إلیه، وتکون المحاورة بأسلوبی الشعر والنثر ویظهر ابنالقیسرانی وهو یحاور نفسه علی لسان أبی تمام، إذ إنه معجب بشعر أبی تمام مقلّد له. (یاسین سلمان، ۲۰۱۱: ۱۸)

۲. کلمــة أتابــک ترکیة الأصل، وهی مرکّبة من لفظین، (أتا) بمعنی مــربی و(بک) بمعنی أمیر، ومعناهما معــا مربّی الأمیر أو الأمیر الوالد. کان لقبا یطلق علی الأمراء والقوّاد العســکریین الذین یعهد إلیهم تربیة أبناء الســلاطین السلاجقة، وتعلیمهم وتدرّبهم علی شؤون الحکم وفنون الحرب. (أحمد الشامی، ۱۹۹۱: ۳۴)

ولد واحد هو زنكى الذى لقّب فيما بعد بعماد الدين وكان عمره آنذاك عشـــر سنوات، فاجتمع عليه مماليک الموصل الذين كانوا يلونها من قبل الســـلاطين الســـلاجقة إلى أن كبر وصار يحضر معهم الحروب. (تيسير، لاتا: ١١١) ثم ولى الموصل والجزيرة ونصيبين، وما لبث أن وسّع ملكه، وأخذ الجزائر الكثيرة، ومضى ينازل الصليبيين واستولى عليهم و«لم يلبـــث أن ضربهم ضربة قاصمة باســـتيلائه على مدينة الرها ســـنة ٥٣٩ للهجرة.» (ســـرجانى، ٢٠٠٩: ٥٠٠) لم تكد تمضى ســـنتان من هذا المجد البطولى حتى استشـــهد واقتفى ابنه نور الدين خطى أبيه فى جهاده ضد الصليبيين وأبلى بلاء حسنا فى مواجهة العدو الصليبي، واستولى على دمشق، وكان بعيد النظر يفكّر فى تخليص مصر من دولتها المريضة، ولم يلبث أن ســـنحت له فرصـــة عظيمة وأصبحت مصر خالصة لصلاحالدين و أسّـــس بها الدولة الأيوبيّة ومؤسســـها الحقيقى إنّما هو نور الدين، ثم توفّى ســـنة ٥٦٩ق وخلفه ابنه وكان صبيّا وبقى على حلب حتى توفّى سنة ٥٥٧ ق ودخلت فى حوزة صلاح الدين وحكمه. (للتوسع فى الموضوع انظر: ضيف، ١٩٩٠: ٢٨)

اضطـــراب الحالة السياســـية فى هذه الفترة طبع حياتهـــا الاجتماعية بطابع خاص، فـــكل مدينة كانت تقريبا مســـتقلة يحكمها ملک أو أمـــير أو نائب وأدّى هذا الأمر إلى ظاهرتين: «الترف فى البناء والملبس والهوايات عند الأمراء الذى لا يقابله ترف مماثل عند طبقات الشعب، وتفاوت العادات والتقاليد ما بين مدينة وأخرى تبعا لوقوعها تحت سيطرة العرب والفرنج.» (أنيس جرار، ١٩٦١: ٢٤)

٥. دور الشعر فى مواكبة الحروب الصليبية

لما اجتاح العدوان الصليبى البلاد الإســـلامية سنة ٤٩٠ق كانت هذه البلاد تعانى من التفكّک والفوضى والاقتتال الداخلى وكان تفرّق السلطة واختلاف ذوى السلطان من أقوى الأسباب التى أدت إلى هزيمة المسلمين. واستمر المسلمون على ضعفهم هذا حتى ظهر عماد الدين الزنكى على ساحة الأحداث السياسية وقاد جيش المسلمين ولمّ شملهم واستعاد ما نُهب منهم، وكان للأدب دور فاعل فى المقاومة الشعبية ضد الصليبيين. وهذا الدور لايقلّ عمّا قام به الجنود لتحرير الأراضى الإسلامية وإثارة النخوة القومية والغيرة

الدينية في نفوس المجاهدين المسلمين، فقد ظهرت جماعة من الشعراء والأدباء قد حملوا على عواتقهم عبء الدعوة إلى الجهاد والأخذ بأسباب القوة للقضاء على العدو المحتل. فمن ثم قد اقتصر معظم أشعارهم على تصوير بطولات المسلمين خاصة الحكام الذين قاموا في وجه النصارى ووصفوا المعارك وتحدّثوا عن الصراعات وساحات القتال والقلاع المحتّلة كما وصفوا الأسلحة والمعدّات الحربية، وامتاز شعرهم بصدق العاطفة والشعور رغبة في تطلعاتهم في دحر العدو الغاشم واستعادة البلاد الإسلامية وتحريرها.

٦. أدب المقاومة

شاع استخدام مصطلح أدب المقاومة خلال العقود الأخيرة، و«هو لا يعني أن دلالته جديدة وأن المصطلح نحت من فراغ، بل سبقه مصطلح أدب الحرب، وأدب المعارك، وأدب الجهاد وكلها تتداخل معا للتعبير عن بعض الدلالات المشتركة، وإن بدت مختلفة في بعض جوانبها.» (نجم، لاتا: ٣) أما الجهاد فإنه يحمل طابعا دينيا إذ دعا اليه الإسلام في مواضع مختلفة وألزم المسلمين به وغايته الدينية هي «هدم بنيان النظم المناقضة لمبادئه وإقامة حكومة مؤسسة على قواعد الإسلام في مكانها واستبدالها بها.» (المودودي، لاتا: ٣٥)

كان مصطلح أدب المعركة وأدب الحرب مقتصرا على التجربة الحربيّة وحدها وهو في ذاته ما يدعونا للقول بأنّ الموضوعية تجعل أدب المقاومة أكثر رسوخا وتعبيرا عن تلك الحالة الخاصة- العامة التي يعيشها الأفراد والجماعات والشعوب في مواجهة الآخر المعتدي. فهو لا يقتصر على تجربة الحرب وحدها، ولا للتعبير عن القهر والاستبداد فقط. إنّه الأدب المعبّر عن العمل من أجل تفجير الطاقات الإيجابية الواجبة للمواجهة. إنّه الأدب المعبّر عن وجهة النظر الإنسانية - الشمولية وليست العنصرية الضيّقة؛ كما أنّه الأدب الذي يسعى دائماً لتهيئة الأفراد والشّعوب والرأي العام والفكرة المقاومة. (المصدر نفسه: ٣٥)

من المناسب أن يطلق على الأدب الذي ظهر في هذه الفترة أدب المقاومة، إذ إنَّه لم يقتصر على التجربة الحربية وحدها، إنما هو الأدب الذي «يرسخ لقواعد الوجود

الإنسانى الحقّ فى مقابل الحياة التى تقوم على الصراع العدوانى بدوافع الجشع والهيمنة.» (المصدر نفسه: ٣٥) متطلعا إلى النصر والحرية موقوفا عند المواقف الإنسانية الرائعة والبطولات الخارقة للمقاتلين والحكام المسلمين للحفاظ على قيم ومبادئ الأمم لذاكرة التاريخ.

٧. عناصر المقاومة فى شعر ابن القيسرانى

٧-١. الدعوة إلى الجهاد

إن شعر الجهاد والمقاومة كشعر رسالى، أحد أهمّ أهدافه ضخّ الحسّ المقاوم فى شرايين الشعب، وتعميق وتجذير الانتماء المقاومى فى ذات الإنسان. (عبدالحليم، ١٩٨٨: ٤٦) ومن الناحيّة الشرعيّة يقسم الجهاد إلى نوعين رئيسين: «جهاد الدفع ويقصد به الجهاد من أجل دفع العدوّ الغازى لبلاد المسلمين، وجهاد الطلب ويقصد به الجهاد من أجل إيصال الدعوة الإسلامية إلى خارج بلاد المسلمين.» (الكبيسى، لاتا: ٢) وإنّما هو واجب إسلامى، إذا احتلّ العدوّ بلاد المسلمين، وبما أنَّ بلاد المسلمين تعرضت لغزو العدوّ الصليبى فى العهد الزنكى، اقتصر أكثر شعر الجهاد فى هذه الفترة على جهاد الدفع، ولما كان عماد الدين أوّل من قام بالجهاد ضدّ الصليبيين واستطاع من تحرير بلدة الرها من أيدى المحتلّين. (سرجانى، ٢٠٠٩: ٤٨٠) سجل ابن القيسرانى هذا النصر الحاسم وأشاد بعماد الدين إشادة مفعمة بالبهجة والسرور فى ثلاث قصائد منها هذه القصيدة التى افتتحها بقوله:

كأنِّى بهـذا العَزم لا فُـلَّ حـَدُّهُ   وَأَقصَاهُ بالأقصى وَقَد قُضِى الأمرُ
وَقَد أَصبحَ البَيتُ المقدَّسُ طاهرا   وَليسَ سوى جارى الدِماءِ له طُهرُ

(المقدسى، ١٩٨٨: ١٨٧)

فإمارة الرها كانت أول إمارة صليبية تقوم على أرض الشرق العربى الإسلامى. (وهبة، ١٩٩٧: ٣١) وكان استردادها يبرز استرداد الأمة إلى مرجعيتها السياسية كما يبرز الشجاعة وصمود المقاومة الإسلاميّة بعد نصف قرن من الضعف والضآلة، لذلك يمضى الشاعر بالبهجة والسرور مشيدا ببطولات عماد الدين محرّضا إياه لاستعادة المدن

الساقطة خاصة القدس الشريف وفيها المسجد الأقصى أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، مؤكّدا على النصر باستعمال اللفظة (أصبح) وتحميس الجند لقتال الفرنج و مواصلة الجهاد.

إن تحرير البيت المقدس يذكى بارقة الأمل فى ضمير المسلمين وينفخ روح الغيرة فى دمائهم؛ لذلک يخاطب الشاعر نور الدين ويحضّه على استعادة البيت المقدس بعد استشهاد عماد الدين واحتلال القدس الشريف:

لَم يَبقَ مِنهُم سِوى بيضٍ بِلا رَمَقٍ   فانهَضْ إلى المسجدِ الأقصَى بِذِى لَجَبِ
واذَنْ لِمَوجِکَ فى تَطهيرِ ساحِلِه   كَما التَوى بَعدَ رأسِ الحيَّةِ الذَّنَبُ[١]
يُوليک أَقصَى المنى فالقدسُ مُرتَقِبُ   فَإنّما أنتَ بَحرٌ لُجُّهُ لَجِبُ

(المصدر نفسه: ١٥٤)

إن الشاعر يرسم هزيمة الصليبيين ويشبههم بالحيّة وقد هشّم رأسها والتفَّ الذنب حولها ليأخذ من هذه الصورة ما ينفخ قوة الدفاع وشدّة المقاومة فى نفوس المسلمين ويؤكّد فى ذاته إرادة الذّود لتحرير القدس، لذلک يستكثر شاعرنا من الرموز المكانية التى تستوعب مظاهر القداسة فيها مثل القدس والمسجد الأقصى ثم يحرّض ممدوحه فى خلال مدائحه مرّة أخرى على تحرير القدس وتطهيرها من دنس الفرنج وإعادة الحياة الكريمة إلى المسلمين.

مع أنّ أكثر شعر الجهاد قد اقتصر فى هذه الفترة على جهاد الدفع، لكنه يحرّض نور الدين على جهاد الطلب إذ رأى فى ممدوحه الإرادة الصّلبة والعزيمة المؤثلة:

فَسِرْ واستوعِبِ الدُّنيا فُتُوحاً   فلا هَضبٌ هناک وَلا وِهادُ[٢]

(المصدر نفسه: ١٤٧)

لم يكن الجهاد ليقتصر على حماية الوطن الإسلامى وإنّما هو حماية العقيدة الإسلامية، فمن ثم يحثّ الشاعر ممدوحه على توسيع السلطة بعد أن تمكّنت له الانتصارات الحاسمة

١. البيض: السيوف القاطعة، التوى: انفتل وانثنى، الذنَب: ذيل الحيوان.
٢. الهضب: مفردها الهضبة وهى الجبل المنبسط الممتد على وجه الأرض، الوهاد: مفردها الوهد وهو الأرض المنخفضة.

ليفتح العالم كلّه و يوسّع رقعة الحكم الإسلامی.

٧-٢. الأمل فی المستقبل

«لقد كان شعر المقاومة متفائلا منذ البدء.» (كنفانی، ١٩٦٨: ٨٥) وما من أدب فی العالم يماثل الأدب المقاوم إلا إذا اتّصل بالأمل والتطلّع إلی مستقبل زاهر لتقوية تجليّات الصمود والتحدّی، ولما كان الشـعر وسيلة تعبيريّة فيجب علی شعراء المقاومة أن يبعثوا فی قلوب المسلمين بارقة الأمل، فنری أنَّ الشاعر يوظّف ألفاظا وتعبيرات تشعل فی قلوبهم الرجاء والقوّة لاستمرار البطولات للتوصل إلی أهدافهم السامية، ومثال ذلک قوله:

وَالنصـرُ دانٍ وَخَيـلُ الله مُقبلةٌ   ترجو الشَّهادةَ فی الهَيجا وتَـغتـَنمُ

(المصدر نفسه:١٤١)

نلاحظ فی هذه الأبيات رؤية الشـاعر الإسلاميّة، إذ إنّه يتحدّث عن جيش المسلمين باعتباره جيش الله تعالی، ويصوّر اسـتقبال المسـلم للشـهادة التی كان لها أكبر الأثر فی ترسيخ فكرة المقاومة، إذ انسابت إلی نفوس المسلمين صلابة العقيدة باستعدادهم للتضحية بالنفس والنفيس واستماتتهم فی سبيل الوطن لتحقيق النصر ومجد الأمة الإسلاميّة.

إن عقيدة المؤمنين بالنصر نابعة من إيمانهم بنصرة الله فمن ثمّ يضخّ الشاعر فی أشعاره معانی العقيدة الإسلاميّة، ويتحدث عن النّصر الذی استمدّه المسلمون من الله تعالی:

وكَيفَ يَغيبُ النَصرُ عَنكُم بِوَقعةٍ   مَلائكةُ الله الكِرامُ شُـهودُها

(المصدر نفسه: ١٨٩)

يعرف الشاعر أنّ الرؤية الإسلاميّة هی الخطوة الأولی التی تضع الحرب علی طريق الانتصار، لذلک يشـير إلی قوّة الدين الحنيف التی ظلّت ترفد الأمة الإسلامية وتؤدی بها إلی انتصار خالد ومجد مؤثّل ويلوح إلی تحقق النصر فی جيش المسلمين علی طريقة الاستفهام المفيد للتعجب مؤكّدا أن الله تعالی يحميهم ويعمل من وراء مثل هذه الكلمات علی رفع معنويّات المجاهدين المسلمين.

٧-٣. تمجيد الأبطال

إن المدح يعدّ الحجر الأساس فی شعر الجهاد وازدهر فی هذه الفترة ازدهارا واسعا

واختصّ أكثر شـعر الجهاد بمدح الملوک والخلفاء الذين كان لهم الدّور الريادی للقضاء على العدوّ المحتل وحاول الشاعر فی أشعاره أن يثير نخوة الحكّام المسلمين على الجهاد والتصدّی للصليبيين، فسـجّل فی أشعاره أسماء كمال الدين بن الشهروزی وعماد الدين ونور الدين الزنكی لما صدر منهم من مبادرات قيّمة ضد التوسّـع الصليبی فعماد الدين الزنكـی له المقام الأول فی قيـادة الجهاد ضد الصليبيين. (ينظـر: بيومی، ۱۹۵۲: ۳۳) والذی أعاد الثقة بالنفس إلى المسـلمين وأصّل فيهم الشعور البطولی، وقد عبّر الشاعر فی الأبيات التالية عن مشاعره الأبيّة بقوله:

سَلّوا سيوفا كأغمادِ السُّيوفِ بها   صَالوا فَما غَمَدوا نَصلاً وَلا شَهرُوا
حتَّى إذا ما عماد الدين أرهَقَهُم   فی مَأزق مِن سَنَاه يبرقُ البَصَرُ
وَلَّوا تَضيقُ لَهُم ذَرعاً مَسالكُهُم   وَالموتُ لا ملجـأ منه ولا وَزَرُ

(المصدر نفسه: ٤٥)

يصوّر الشاعر فی هذه الأبيات شجاعة ممدوحه ويصف ساحة الوغى وعودة الأعداء إلى أعقابهم مقابل جيش المسـلمين وسـقوطهم فی مأزق الهلاک لأنهم لايجدون ملجأ يؤويهم من بطش القائد الإسلامی المغوار عماد الدين الزنكی.

فضلا عن تجلّی معانی الشـجاعة والبطولة فی أشعاره، تمثلت فيها الجوانب الأخرى من الصفات الأخلاقية منها:

ذو الجهادَين مِن عدوٍّ ونَفـسٍ   فهو طولَ الحياةِ فی هيجـاءِ
فهو المالکُ الذی ألزَمَ الناسَ   سُـلُوکَ المَحَجَّـةِ البيضـاءِ
سِرتَ فی النّاسِ سيرةَ الخُلفاءِ   قَد أخضعت الملوک للعَدلِ لَمّا
قاسماً ما مَلَكتَ فی النَّاسِ حتَّى   لقَسمتَ التُقى على الأتقياءِ

(المصدر نفسه: ٤٥)

إن أدب المقاومة يشيد بالقيّم التی يتطلّع إليها المجتمع البشری فنرى أن الشاعر قرن بطولة ممدوحه بسائر الشيم الخلقيّة مثل جهاد النفس، والعدل والتّقى و... ليرمز بها إلى السجايا الإنسانيّة التی تتجلّى فی أخلاق المقاتلين المسلمين.

٧-٤. تصوير ظلم المعتدين

إن المقاومة جزء من التراث الإنسـاني العام الذي يعبّر عن تأدية الدور الإنسـاني والحضاري في مواجهة الظلم، وتحاول أن ترفع مكانة القيم الإنسانيّة للدفاع عن كرامة الإنسـان وحدود الوطن. وإن ابن القيسـراني كشاعر مجاهد يحاول في مسيرته الشعريّة النضاليّة أن يرسـم صورة مؤلمة لوحشية الغزاة المحتلّين، ويذكّرهم بأفعالهم الشنيعة التي اقترفوها في بلاد المسلمين، أما ترسيم ظلم المعتدين في شعر الشاعر فيختلف عمّا نعرفه في شعر المقاومة، إذ إنّ الشاعر عندما يتناول ظلم المعتدين، يتحدث في خلاله عن قدرة المسلمين على تقتيلهم، ليزرع الأمل في قلوب المسلمين لمواصلة الجهاد والمقاومة:

سَروا لِيَنتَهبوا الأعمارَ فانتُهِبوا   قتلاً ويَغتَنموا الأموالَ فاغتُنموا

(المصدر نفسه: ١٤١)

إن ابن القيسـراني صـاغ هذه الأبيات عند تحرير حصن بارين ليرسـم فيها ما فعله الصليبيـون من الفتك بهم واغتنام أموالهم ونهب ثرواتهم وليثير في قلوبهم دوافع الرفض ويمدّهم بأواصر الثبات.

قد يقابل الشـاعر الصور المؤلمة للمسـلمين بصور أخرى ويحرّضهم على الشجاعة والمثابرة ليثير في ضمائرهم الدواعي التي تعطيهم القوّة وتحفزهم على ردّ الخصوم:

طالما استَفحل الخَطبُ البَهيمُ بِهِم   حتَّى أَتَـى مَلِـكٌ آراؤُهُ غُرَرُ

(المصدر نفسه: ٨٩)

إنّ الشـاعر في قصائده الجهادية يتّخذ المواقف التي ظلّت ترفد الأمة لمجابهة القوى الصليبية التي تحاول السـيطرة والاسـتحواذ عليهم فمن ثمّ نرى الشاعر يصف احتلال بـلاده بالخطب البهيم، ويأتي بلفظة (طالما) ليدلّ بها على الفترة المديدة التي مضت على احتلال بلاده ثم يشـير إلـى الملک نور الدين الّذي انتهت به هـذه الخطوب ليذكي في قلوب المسلمين بارقة الأمل لمواصلة الجهاد و المقاومة.

٧-٥. تهديد الأعداء

إنّ الشاعر يجعل التهديد وسيلة يضعف بها إرادة خصمه وينزع عنه أسباب المقاومة

ويدخل إلى نفســه الروع والخوف. يتعاظم تهديد الشاعر في أثناء حديثه عن الحروب التى خاضها المسلمون لاستعادة المدن والممالک المحتلّة، وكان حصن بارين من أهم بلاد الفرنج التى فتحها المســلمون «بعد المعركة الّتى انتهت بفوز جيش المســلمين سنة ٥٣٤ ق بقيادة عماد الدين.» (العطوى، ١٤١٦: ١٦٥) وبعد تحطيم جيش المشــركين وتخضيد شــوكة الفرنج أصبح الشــاعر ينظر إليهم نظرته إلى غاصب موقوت الأجل ويلجأ إلى التهديد والوعيد بقوله:

حَــذارِ منَّــا و أنَّــى يَنفــعُ الحَذَرُ   وَهى الصَّــوارمُ لا تُبقِى ولا تَذَرُ[1]

مَن خَيلُهُ النَّصرُ لا بَل جُندُهُ القَدَرُ   وَأينَ ينجُو مُلوکُ الشِّــرکِ من مَلکٍ

(المصدر نفسه: ۸۸)

إن الشــاعر يهدّد المشركين ويحذّرهم من بأس المسلمين، ويأتى بالاستفهام الذى يفيد معنى النفى ويشــبه صوارم المســلمين بنار الجحيم التى ﴿لا تُبقى ولا تَذَرُ﴾ (مدّثر:٣٢) والتــى لا تبقى أثرا منهم ولا تذر، ثم يســمّى قادة الصليبيين بملوک الشــرک ويلجأ إلى الاستفهام (أين ينجو) قاصدا من خلاله أنّه لا ينجو من بأس هذا الملک أحد من النصارى وذلک لأنه ينصره جيش شجاع ثم يرجع عن قوله ويقول لا بل ينصره قضاء الله ومشيّته.

وقد يطبع تهديده بطابع النصح ويعبّر من خلاله عن شجاعة ممدوحه ويبعث الخوف فى قلوب الأعداء:

فَقُلْ لِمُلــوکِ الخافِقَــينِ نَصيحةً   كَذا عَن طَريقِ اللّيثِ يزأرُ غلبهُ

وَخَلُّوا عَن الآفاقِ فالشّرقُ شُرقُهُ   بِحُكم الرُّدَينيَّــاتِ وَالغربُ غَربُهُ

وَلا يَعتَصِمْ بِالدّربِ طاغٍ عَلَى القَنا   فَإنَّ القَنا فِى ثُغــرةِ النَّحرِ دَربُهُ[2]

(المصدر نفسه: ۱۸۹)

نلاحظ أن الشاعر ينصح الصليبيين ويطالبهم بأن يغادروا بلاد المسلمين، لأنّ الشرق والغرب قد وقعا فى حوزة ممدوحه، ثم يهددهم مرة أخرى ويخاطبهم بأنّ الدروع الرصينة لا تحميهم ولا ينجو أحد منهم من قنا المسلمين.

١. الصوارم مفرده الصارم: السيف القاطع. ومعنى الشطر الثانى: إن هذه السيوف هى التى لا ينجو أحد منها.

٢. الخافقان: الشــرق والغرب، الليث: الأســد، يزأر: يصيح من صدره، الردينيّات والقنا: الرماح، ثُغرة النحر: نقرة فى أعلى الصدر.

٧-٦. هجاء الأعداء

لاشــک «أن الاحتلال يولّد المقاومة وأن هذه المقاومة تتناســب تناسبا طرديا في عنفهــا مع عنف الاحتــلال.» (الحمد و البرغوثي، ١٩٩٦: ٥٦) فمــن الطبيعي أن يركز الأدب المقاوم على الجوانب التي تحط من شأن الأعداء وبما أنَّ الحروب الصليبية سلسة من الصراعات العســكرية ذات الطابع الديني فيهدف الشــاعر في أشــعاره إلى عقائد الأعداء الدينيّة وينتقص من شأنهم ويرميهم بالكفر والشرک:

وقلْ لملوكِ الكفرِ تَسلمُ بعدَها ممالكُهــا، إنَّ البِــلادَ بِلادُهُ

(المصدر نفسه: ٩٨)

إن الشــاعر في هذا البيت يحطّ من شــأن الصليبيين الديني ثم يندفع في أثنائه إلى الذّود عــن بلاده ويقف أمام التحديّــات التي يفرضها الصليبيون على المســلمين وبعد وصفهم بالكفر، يحرص على الحفاظ على بلاد المسلمين ويريد من النصارى أن يغادروا بلاد المسلمين ويردّوا عليهم حقّهم المهضوم؛ فقد يصف قائدهم بالذئب للحط من شأنه:

أخو اللَّيــثِ لولا غدرةٌ نَزعتْ بهِ إلى الذِّئبِ إنَّ الذِّئبَ شيمتُهُ الغَدرُ[١]

أتى رأسُــه رَكضاً وَغُودِرَ شِــلوُهُ وَليسَ سِوى عافي النُسورِ له قَبرُ[٢]

(المصدر نفسه: ١٨٦)

إن الشــاعر يهجو الأعداء وينزع عنهم الشــجاعة والقوّة ليضعف إرادتهم فيشــبه قائــد الأعداء باللّيث، ثم يعدل عنــه ويصفه بالذئب ليظهر فيه صفــات الغدر والخيانة التي اتصف بها الذئــب، ثم يصف حال الصليبيين بعد هزيمتهم، وكثرة القتلى بينهم حيث أصبحت جثثهم طعام النسور الجوارح.

٧-٧. إظهار السرور

إن ابن القيســراني يثير في كل جزء من أجزاء قصائده معاني السرور والبهجة. ومن الطبيعي أن ينثر الشــاعر في أشــعاره بواعث الســرور، إذ إنّ هذه الانتصارات كسرت شــوكة الصليبيين وأعادت إلى المسلمين ثقتهم بأنفسهم، لذلک يمضي الشاعر بالبهجة و

١. يقول إن قائد النصارى شجاع ذو بأس كالأسد لكنه اتصف بالغدر والخيانة كالذئب.

٢. الشلو: العضو والقطعة من اللحم، العافي: الرائد. يقول قُطع رأسه وجيء به وتركت أشلاؤه لتقتات به النسور.

السرور مخلّدا انتصارات المسلمين بقوله:

الحَقُّ مُبتَهِجٌ والسَّــيفُ مُبتسمٌ   وَمالُ أعداءِ مُجير الدينِ مُقتَسمُ

(المصدر نفسه: ١٤١)

إثر انتصار تاج الملک بوری بن طغتکين علی الفرنج فی عام ٥٢٣ق والقضاء عليهم سجّل ابن القيسرانی هذا الانتصار معبّرا عن ابتهاج الحق وابتسام السيف علی طريق التشخيص الذی أراد به المبالغة للإفصاح عن مشاعره الفرحة، ثم يشير إلی انقسام مال الصليبيين بين جيش مجير الدين ليرسم قوة المسلمين فی إثارة الحميّة ومتابعة النضال، أو يتحدث عن بهجة البلاد ليعبّر عن مشاعر الناس وعواطفهم ويوحّد صفوفهم ويلفّهم تحت رآية نور الدين:

وَمَلَکتَ سِــنجاراً وَ ما مِن بَلدَةٍ   إلّا تَمَنَّــی أنَّهــا سِــنجارُ

وَثَنی الفُراتُ إلــی يديکَ عِنانَهُ   وَالبَحرُ مَــا اتّصَلَت بِــه الأنهارُ

وَمَلَکتَ رحَبةَ مالِــکٍ فَتَبَرَّجَتْ   مِنهــا لِعَينِــکَ کاعِــبٌ مِعطــارُ[١]

(المصدر نفسه: ١٧٥)

ينظر ابن القيســرانی إلی الوحدة نظرة تعظيم وتبجيل ويحثّ الحکام عليها. ولا غرو أن يؤکّد الشــاعر علی الوحدة فقد أثبتت الدراســات أن أهم عامل فی هزيمة المسلمين فی الحروب الصليبية إنما «يرجع إلی عدم وجود قوة موحّدة إســلامية تستطيع أن تقف فی طريقهم.» (بيومی، ١٩٥٢: ٣١) فمن ثمّ لما اســتولی نور الدين علی سنجار والرحبة والأعمال الفراتية، صوّر الشاعر ترحيب الديار التی استولی عليها نور الدين. فسنجار مسرورة بهذا، حتی تمنّت کلّ مدينة أنّها سنجار والفرات.. . ليدعو المسلمين إلی الوحدة الّتی تعد الطريقة الوحيدة للنصر.

٧-٨. وصف المعارک

رسم ابن القيسرانی مشــاهد المعارک مشيدا ببطولات المسلمين وقصد بوصف هذه المعارک أن يصوّر قدرة المســلمين علی القضاء علی العدوّ الصليبی. واعتمد فی وصفه علی صور تبيّن قدرة المســلمين علی المثابرة والمقاومة وتبرز هذه المعانی بروزا واضحا

١. کاعب: فتاة ناهد الثدی، شبه الشاعر بلدة سنجار بفتاة تزينت لنور الدين ورحبت بقدومه.

فى أشعاره الجهادية:

وَالخَيلُ مِن تَحـت قَتلاها تَخِرُّ لَها   قوائـم خانَهُنَّ الرَكـضُ والخَبَبُ
وَالنَقعُ فَوقَ صِقال البَيضِ مَنعَقدُ   كَمـا اسـتَقّلَ دُخانٌ تَحتـه لَقبُ
لَا البيضُ ذُو ذمةٍ فيها وَلَا اليَلَبُ   وَالسَّـيفُ هام عَلى هَـامٍ بَمَعرِكة
وَالنَبلُ كالوَبلِ هَطـالٌ وَليسَ لَه   سوى القِسى وأَيدٍ فَوقَها سحبُ[١]

(المصدر نفسه: ١٥٣)

إنّ الشـاعر يجسّـد النقع المثار تحت قوائم الخيل وقتل الأعداء فى سـاحة الوغى ويصـوّر المعدّات الحربيّة كالخيول والسـيوف والنبال ليكشـف بها عن قوّة المسـلمين وضعف أعدائهم ويذكى فى قلوبهم بارقة الأمل لمواصلة المقاومة:

كانَـت سُـيُوفُهم أوحـى حُتُوفَهم   يـا رُبّ حائنةٍ مَنجاتُهـا العَطَبُ[٢]

(المصدر نفسه: ١٥٣)

وفى موضع آخر يحطّ الشـاعر من شأن الأعداء ويشير إلى أنهم قد تركوا أولادهم وأهلهم ولم يكترثوا بصلبانهم التى تعدّ رمزا لدينهم ومن هذا المنطلق يرسم قوة المسلمين على ردّ جيش الكفار والسيطرة عليهم.

فَغَادَروا أكثرَ القُربَانِ وانجَفَلُوا   وَخَلَّفُوا أكبَرَ الصُّلبَانِ وَانهَزَمُوا
مُستسلِمينَ لِأيدى المسلِمينَ وَقَد   أغرى الفَنا بِتَمادى خَطفِهم نَهَمُ[٣]

(المصدر نفسه: ١٤٢-١٤١)

٧-٩. الفخر بالقوة

إنّ معانى الفخر والاعتزاز بالقوّة تلتمع فى أبيات قصائده خاصة فى وصفه للمعارك وتتوارد فيه معانى الشـجاعة والاعتزاز ويسـتذكر أيّامهم المجيدة الّتى سجّل المسلمون

١. تخر: تسـقط، الخبـب: العدو والركض، النقع: الغبار، هام الأولى فـى البيت الثالث: من همى يهمى بمعنى سقط و الثانية بمعنى الرأس، اليلب: جلود تلبس على الرؤوس، النبل: السهم، الوبل: المطر الغزير، القسى: جمع القوس.
٢. أوحى حتوفهم: أخبر هلاكهم، الحائنة: النازلة المهلكة ذات الحين. العطب: الهلاك.
٣. انجفـل: انزعـج و فزع، خطفه: جذبه وأخذه بسـرعة، النهَم: الرغبة الشـديدة. يقول: والموت كان حريصا عليهم.

فيها الانتصارات الدامغة. ويكثر الشاعر من افتتاح قصائده الجهادية بمطالع تمجّد القوة وتتغنى بها:

فى عَسكَرٍ يُخفِى كَواكِبَ لَيلِهِ نَقـعٌ فَيُطلِعُهَا القَنَا الخَطَّارُ[١]

(المصدر نفسه: ١٧٤)

يرسم الشاعر جيش المسلمين الجرّار وهم يتجهون إلى الأعداء، وتختفى نجوم السماء لكثافة نقع خوافر خيولهم. وقد يلجأ إلى التشبيه ويتحدّث عن كثرة جيش المشركين وقد أحاطوا بالمسلمين من جميع الجهات ليصوّر قدرة المسلمين على هزيمة الكفّار:

حَتى إذا ما أحاطَ المشركونَ بِنا كاللَّيلِ يَلتَهِـمُ الدُّنيا لَه ظُلَمُ
وَأقبَلوا لا مِنَ الإقبَالِ فِى عَدَدٍ يَؤودُ حاسِبَهُ الإعياءُ وَالسَّأَمُ[٢]

(المصدر نفسه: ١٤١)

ويتحدّث الشـاعر عن الحرب بين عماد الدين وأعدائه وعن كثرة عددهم وعُددهم ويذكر تصرّفات المسـلمين فى الظروف المختلفة، وقوّتهم وشجاعتهم فى الاستيلاء على الأعداء والانتقاض عليهم من كل صوب وحدب:

إن قَاتَلُـوا قُتِلُوا، أو حَارَبُوا حُرِبُوا أَوطَارَدُوا طُرِدُوا، أوحاصَرُوا حُصِرُوا

(المصدر نفسه: ٨٨)

ثم يعود ويذكر قادة الأعداء الذين تنوشهم الرماح والسيوف:

وللإبرنزِ فَوقَ الرُّمحِ رَأسٌ تَوَسَّدَ وَالسِّـنانُ لَهُ وِسادُ[٣]
تَرَجَّـلَ لِلسَّـلامِ فَفَرَّسُـوهُ وَلَيسَ سِوَى القَنَاة لهُ جَوادُ[٤]

(المصدر نفسه: ١٤٦)

إنّ الشاعر يصف هزيمة الأعداء بلغة ساخرة ويقول إن رأس الإبرنز كان بحاجة إلى الوساد فتوسّد الرمح ثم يقدم صورة ساخرة أخرى عن الإبرنز الذى نزل عن ظهر فرسه

١. القنـا: الرماح، الخطار: الطعّان. يقول: إنهم يقاتلـون أعدائهم النصارى بجيش عرمرم جرار تختفى النجوم فى غباره المتراكم ويكشف عنها بريق رماحه الطعانة.
٢. يؤود: يُجهدُه ويُثقله، الإعياء: الإتعاب والإعجاز.
٣.توسد: اتكأ ووضع رأسه على وسادة.
٤. ترجل: نزل عن دابته، فرّسوه: ركّبوه على فرس.

للاستسلام ولكنهم ركّبوه على الأسنة.

٧-١٠. التهكم بالأعداء

السـخرية من الأعـداء ووصف هزيمتهم وفرارهم من سـاحة الوغى مرحلة أخرى لترسـيخ فكرة المقاومة فى شـعر الشاعر وإنه يسـخر من الأعداء فى كل حرف وكلمة وبخاصة عندما يرسم هزيمتهم أمام جيوش المسلمين:

إلى أينَ يا أسـرَى المهالِكِ بَعدَ ما ضَاقَ الفَضاءُ عَلَـى نَجَاةِ الهَارِبِ[١]

(المصدر نفسه: ٩٩)

نرى أن الشـاعر يتحدّث عن هزيمة الصليبيين بلغة ساخرة ويصوّر جبنهم وفرارهم فيوظّـف اللفـظ فى خدمة المعنى ويأتى بلفظ (إلى أين) ليرمز به إلى الخناق الذى فرضه المسـلمون على النّصارى ويأتى بلفظ (أسرى المهالک) ليرسم من خلاله انهزام جيش الأعداء وسقوطهم قتلى جميعا.

وفى موضع آخر يسـخر الشاعر من الأمير الصليبى برنس الذى قتل فى معركة إنَّب. (مقدسى، ١٩٩٨م: ١٥٢) حيث قطع رأسه وحمل على السنان:

عَجِبـتُ للصَّعدة السَّـمراءِ مُثمرةً بِرأسـهِ، إنَّ إثمـارَ القَنَـا عَجَبُ[٢]

(المصدر نفسه: ١٥٤)

جعل الشـاعر رأس عدوّه ثمارا ناضجة، ليعرض صورة عن العدو الصليبى و مصيره المحتوم فى القتال مع ممدوحه نورالدين.

٧-١١. استدعاء التراث

هناک دوافع مختلفة تحمل الشـاعر على اسـتدعاء التراث، منها الدوافع النّفسـية، والقوميّة، والثقافيّة، و...، وربّما الدافع الأسـاس فى توظيف التراث فى شـعر الشـاعر هو الدافع القومى حيث بذلک «يهدف الشـاعر إلى اسـتثارة طاقات الأمة الموحّدة فى وجه العدو القومى، الخارجى.» (أشـقر، ٢٠٠٥م: ٣٦) فالشـاعر يوظّف التراث إمّا فى

١. أسرى المهالک: من قد وقع فى أشراک الهلاكة وأسرها.
٢. الصعدة السمراء: القناة المستوية.

وصفه للمعارک أو مدح الحکّام أو هجو الأعداء فيستعيد الأمجاد والمغازى الّتى سجّل المسلمون فيها روائع الانتصار مقترنة بالإجلال والإعجاب، مصوّراً هزيمة الأعداء:

لله آيَــةُ وَقفَــةٍ بدريَــةٍ نُصِرت صَحابتُها بأيمنِ صاحبِ
ظَفَرٌ كمالَ الدين كُنتَ لِقاحَهُ كَم ناهضٍ بالحرب غَيرُ مُحاربِ
وَأمدَّكُم جَيشُ الملائکِ نُصرةً كتائــبٍ مَحثوثــةٍ بِكتائــبِ[1]

(المصدر نفسه: ٩٨-٩٩)

يشيد الشاعر بالأيّام الإسلاميّة الماضية ويقرن فتح الرها بمعركة البدر ويذكر أنّ الله تعالى نصرهم فى يوم الرها كما نصر المسلمين فى يوم البدر، و يرمى من خلاله إلى ربط الحاضر بالماضى المجيد وإنعاش الذاكرة الإسلاميّة.

وقد يوظّف التراث فى رسم صورة العدو الصليبى ويستدعى قصة هلاک ثمود ليصوّر من خلالها هزيمة الفرنجة وما حلّ بهم من دمار وهلاک:

وعارَمَ يَومَاً بالعُرَيمَةِ فاغتَدَت كَوادِى ثَمُودٍ إذ رَغَا فيهِ سَقبُهُ[2]

(المصدر نفسه: ١٨٨)

فهنـا تظهر رؤية الشـاعر الدينيّة حيث يقرن العذاب الذى لحـق بالفرنجة على يد نورالديـن فى معركة عارم، بالعذاب الذى أنزل الله تعالى على قوم ثمود لمّا ظلموا نبيّهم صالح(ع) مؤكداً أنّ الحقّ يخلفه النصر فى نهاية الأمر. أو يسـتوحى قصة قوم عاد والنبىّ هود(ع) للإشارة إلى هلاک القوم الطالحين:

وَإنَّمـا الإفرنجُ مِـن بَغيِهَا عـادٌ وَقَـد عادَ لَهـا هُودُ

(المصدر نفسه: ١٤٦)

وقد يوظّف الرموز الإسلاميّة و القرآنيّة فى ثنايا مدائحه ويشبه ممدوحه بالنبىّ داود والنبىّ سليمان(ع):

نالَ المعالى حاكِماً مالِكاً فهـو سُـليمانُ وداودُ

(المصدر نفسه: ١٤٥)

---

١. محثوثة: مملوءة ويقصد من كتائب محثوثة بكتائب جيشا ضخما.
٢. عارم: خاصم. رغا البعيرُ: صوَّت وضجَّ. سقب: وَلد الناقة.

استوحى الشاعر معظم شخصيات قصائده من التراث الإسلامی والعقيدة الدينية لتحميس جند المسلمين وحثّهم على الجهاد الدينی إذ إن «العقيدة الدينيّة تشدّنا إلى الله خالق السماء والأرض، تشدنا دوما إلى عروبتنا وأرضنا المقدسة، من أجل الدّفاع عنها أمام الأخطار والغزوات الخارجيّة.» (أشقر، ٢٠٠٥م: ٣٧) فهنا عقيدة الشاعر الدينيّة تدعو إلى وحدة الأمة الإسلاميّة و توحيد صفوفهم للدفاع عن الوطن والعقائد الدينيّة أمام العدوّ المحتل.

٨. النتيجة

- يعدّ المدح أبرز الأغراض الشعرية الذی صوّر الشاعر من خلاله مقاومة المسلمين وصمودهم تجاه العدوّ الصليبی الغاشم بقيادة الزنكيين.
- الدعوة إلى الجهاد، والأمل فی المستقبل، ومدح الحكام، وهجو الأعداء، ووصف المعارك من أهمّ مظاهر المقاومة الّتی تجلت فی شعر الشاعر.
- يعد الدين والوطن الباعثين الأساسين فی رفع المعنويّات وإثارة النخوة الدينيّة والغيرة القوميّة لدى المسلمين. فمن ثمّ استدعى الشاعر الكثير من الرموز التراثية ليحمّس جنود المسلمين ويحرّضهم على الدفاع عن حياض الدولة الإسلامية وحدودها.
- اعتمد الشاعر فی تصوير بطولات ممدوحيه على الأوصاف الشائعة فی الشعر الحماسی من الإظهار بالقوة والفخر والتهكم بهزيمة الأعداء، ليثير النخوة الإسلاميّة والغيرة القومية فی قلوبهم لمواصلة المقاومة والجهاد.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أشقر، أحمد. (٢٠٠٥م). التوراتيات فی شعر محمود درويش من المقاومة إلى التسوية. ط ١. دمشق: قدمس للتوزيع و النشر.

أنيس جرار، فاروق. (١٩٦١م). محمدبن نصر القيسرانی حياته و شعره. رسالة الدكتوراه. بيروت: الجامعة الأميركية.

بيومی، علی. (١٩٥٢م). قيام الدولة الأيوبية فی مصر. ط ١. القاهرة: دار الفكر الحديث للطبع والنشر.

تيسير بن موسى. (لاتا). نظرة عربية على غزوات الإفرنج من بداية الحروب الصليبية حتى وفاة نور

الدين. القاهرة: مكتبة المصطفى.
الحمد، الجواد وإياد البرغوثى. (١٩٩٩م). دراسة فى الفكر السياسى لحركة المقاومة الإسلامية حماس. عمان: مركز دراسات الشرق الأوسط.
سرجانى، راغب. (٢٠٠٩م).قصة الحروب الصليبية من البداية إلى عهد عماد الدين زنكى. ط٢. القاهرة: مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة.
الشامى، أحمد. (١٩٩١م). صلاحالدين والصليبيون. ط١، القاهرة: مكتبة النهضة العربية.
ضيف، شوقى. (١٩٩٠م). تاريخ الأدب العربى: عصر الدول والإمارات الشام. ط٢. القاهرة: دار المعارف.
عبدالحليم، محمود. (١٩٨٨م). الجهاد فى الإسلام. ط٢. القاهرة: دار المعارف.
العطوى، مسعودبن عيد. (١٤١٦ق). «الاتجاه المحافظ فى الشعر إبّان الحروب الصليبية». مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد الخامس عشر.
الكبيسى، محمد عياش. (لاتا). من فقه المقاومة والجهاد.www.e-prism.org. تاريخ الأخذ: ٢٠١٤/٣/٢٤
كنفانى، غسان. (١٩٦٨م). الأدب الفلسطينى المقاوم تحت الاحتلال. ط١. بيروت: موسسة الدراسات الفلسطينية.
المقدسى، أبوشامة. (١٩٩٨م). الروضتين فى أخبار الدولتين النورية والصلاحية. الجزءالأول- القسم الأول. القاهرة: دار الكتب المصرية.
المودودى، أبوالأعلى. (لاتا). الجهاد فى سبيل الله. بيروت: دار الفكر الحديث.
موسى باشا، عمر. (١٩٨٩م). الأدب فى بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، دمشق: دار الفكر.
نجم، سيد. (٢٠١٤). ملامح أدب المقاومة فى روايات نجيب محفوظ.www.aljabriabed.com
وهبة، مصطفى. (١٩٩٧م). موجز تاريخ الحروب الصليبية. ط١. المنصورة: مكتبة الإيمان.
الهرفى، محمد على. (١٩٧٩م). شعر الجهاد فى الحروب الصليبية فى بلاد الشام. المملكة العربية السعودية: دار المعالم الثقافية.
ياسين سلمان، حسام تحسين. (٢٠١١م).الصورة الفنية فى شعر ابن القيسرانى عناصر التشكيل والإبداع. رسالة الماجستير فى جامعة النجاح الوطنية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة - العدد الثامن عشر - صيف ١٣٩٤ش / حزيران ٢٠١٥م
صص ١٤٥ ـ ١٢١

المصاحبة اللفظية في شعر لبيد بن ربيعة العامري؛ دراسة دلالية

سيد محمود ميرزايي الحسيني*
علي نظري**
يونس وليئي (الكاتب المسؤول)***

الملخص

المصاحبة اللفظية ظاهرة لغوية تشيع في جميع اللغات ولا تختص بلغة واحدة، والمراد منها هو الترابط المعتاد لكلمة ما في لغة ما بكلمات أخرى معينة في جمل تلك اللغة. وهي مبحث مهم في علم الدلالة، لأن لها دورًا هامًا في توجيه دلالة كثير من الألفاظ والتراكيب وهي سمة مميزة لبنية النّصّ ومفتاح لقراءته وتحليله وتفكيكه. هذه الظاهرة تؤكد على أننا بحاجة إلى النظر في تراكيب الألفاظ وتلازمها وتصاحبها للوصول إلى المعنى المراد إضافة إلى المعنى المعجمي للألفاظ. تحليل المصاحبات وتصنيفها يميطان اللثام عن المقومات الأسلوبية في لغة الشاعر ونظامه الفكري ويساعدان القرّاء والنقاد على إصدار حكم نقديّ واقعي بالنسبة إلى الشاعر. يقوم هذا البحث بتتبّع المنهج التوصيفي - التحليلي بدراسة أشعار لبيد بن ربيعة العامري من منظار علم الدلالة وخاصة ظاهرة "المصاحبة اللفظية" للإجابة عن السؤالين الأصليين: ما هي وجوه المصاحبة اللفظية الموظّفة في شعر لبيد؟ وكيف تسهم هذه الظاهرة في تحديد دلالة التراكيب والألفاظ وفي إدراك المعنى؟ يظهر من خلال هذا المقال أن الشاعر وظّف المصاحبات اللفظية على المستويين الأساسيين الفعلي والاسمي بأنماطهما المختلفة في شعره. ونرى أنّ المصاحبة اللفظية لها أهمية خاصة في الوصول إلى غرض الشاعر لأن بعض الأحيان تحصيل المعنى المقصود لا يمكن إلا عن طريق دراسة هذه الظاهرة اللغوية.

الكلمات الدليلية: علم الدلالة، المصاحبة اللفظية، المصاحبة الفعلية، المصاحبة الاسمية، لبيد بن ربيعة العامري.

---

*. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة لرستان، إيران mahmudalhosaini@gmail.com
**. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة لرستان، إيران
***. طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة لرستان، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. جميل جعفري
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/١١/٢١ش تاريخ القبول: ١٣٩٤/٥/١٩ش

المقدمة

يعـرف علم الدلالة بأنه «ذلـك الفرع من علم اللغة الذى يتنـاول نظرية المعنى.» (مختـار عمر، ١٩٩٨م: ١١) والهدف من علم الدلالة هو الوصول إلى المعنى؛ فالتراكيب هـى من أهمّ وحدات اللغة ومسـتوياته الهامّة التى يجـب أن تعالج لتحقيق هذا الهدف. بعـض الأحيان لا يمكن الوصول إلى المعنى إلا عن طريق تحديد المعنى الذى تكتسـبه الكلمة من خلال تصاحبها مع كلمات أخري، إذن أحسـن طريقة لفهم معنى الكلمة هو وجودها فى التركيب الذى يسـهم فى إبراز معناها. والمصاحبة اللفظية هى ظاهرة لغوية تلعب دورًا هامًّا فى ربط الكلمات بعضها ببعض وفى تحديد معنى الكلمة. (حسام الدين، ٢٠٠٠م: ١، ٣٧)

المصاحبـة هـى ترجمة للكلمة الانجليزيـة "collocation" و فـيرث هو أول من اسـتخدم هذا المصطلـح. (يونس على، ٢٠٠٤م: ١٢٢) تعـدّدت الترجمات لهذه الكلمة الإنجليزيـة ومنها: التلازم؛ الاقـتران اللفظى؛ الرصف والنظم؛ التضـام؛ قيود التوارد؛ الاقتران المأثور؛ المقترنات اللفظية؛ المتواردات اللفظية. (عبد الفتاح الحسينى، ٢٠٠٧م: ٦٦) المصاحبـة اللفظية هى كلمتـان أو كلمات ينظر إليها علـى أنها وحدات معجمية مفردة، مسـتخدمة بحكم العادة فى ترابـط بعضها مع بعض فى لغةما. فكلّ كلمة لها مدى معين فى المصاحبة، وهذا المدى هو الذى يحدد اسـتعمالها المؤدى للمعنى. (الدسـوقى، ١٤٢٠ق: ٢٧٩) وهى «تعنى التكرار المشترك لبعض الألفاظ.» (حسام الدين، ٢٠٠٠م: ١، ٣٧) أو «الترابـط المعتـاد لكلمـة ما فى لغة ما بكلمات أخـرى معينة فى جمل تلك اللغة.» (يونس على، ٢٠٠٤م: ١٢٢)

تنقسم المصاحبات اللفظية حسب درجة تلازم الألفاظ بعضها ببعض إلى قسمين:

المصاحبات اللفظية المفتوحة (الحرّة)Open collocations : هى أن ترد لفظتان أو أكثر معًا مع إمكانية اسـتبدال لفظ بآخـر دون أن يكون لذلك أثر على المعنى. ففى اللغـة العربية يمكننا القول مثـلا "بادئ الأمر" وقد نقول "أول الأمـر" فعلى الرغم من استبدال كلمة "بادئ" بمرادفها "أول" لم يخل ذلك بالمعنى. (طالبى، ٢٠٠٨م: ٦٢)

المصاحبـات اللفظية المقيّـدة Restricted collocations: هى أن ترد لفظتان

معًا بحيث تستعمل إحداهما بمعناها الحرفى وتستعمل الأخرى بمعناها المتخصص الذى يمكن أن يكون مجازيا. هذا النوع من المصاحبات يعكس معنى الأجزاء المكوّنة لها، مثلا فى «يشقّ طريقه» لا يعنى الفعل «يشق» معناه الحرفى أى «أن يقسم المرء شيئا إلى شطرين» بل معنى مجازيا هو "أن يسلك المرء طريقا صعبا". (المصدر نفسه: ٦٢)

المصاحبة اللفظية نوعان حسب درجة توقعها لدى المخاطب:

المصاحبة اللفظية العادية أو المتوقعة: وهى التى تعتمد على اتفاق واصطلاح المتكلمين باللغة. فإذا قال المتكلم: «غُصن»، توقع المخاطب كلمة «شجرة»، وإذا سمع كلمة «خرير» توقع كلمة "الماء".

المصاحبة اللفظية غير العادية أو غير المتوقعة: يرتبط هذا النوع بخصوصية النصّ ومبدعه سواء أكان كاتبًا أوشاعرًا. (حسام الدين، ٢٠٠٠م: ١، ٣٧)

المتلازمات اللفظية بديهية فى أغلب الأحيان، لا يشعر المرء بها حين استعمالها. تطفو هذه المعرفة البديهية على السطح حينما يحطّم متلازم لفظى معروف باستعماله خطأً أو بتركيبه من عناصر غير متجانسة. (غزالة، ١٩٩٣م: ١) للبيئة أثر كبير فى تكوين قطاعات كبيرة من المصاحبات بين الألفاظ فمسألة قبول هذه المصاحبات أو رفضها يعود للبيئة المحيطة، مثلا فى مصر يعبّر عن الاتفاق وصيانة العهد والوفاء بـ«العيش و الملح» وفى السعودية يقال «تمر ولبن». (عبد الفتاح الحسينى، ٢٠٠٧م: ١٠٢)

معيار المصاحبات اللفظية هو الإلف والعادة، وقال الدكتور الدسوقى: «الإلف والعادة هما اللذان يتحكمان فى استقرار استخدام لغوى ما، وهما اللذان يحكمان «التوقع» لوجود كلمة فى مصاحبة كلمة أخرى، وهذا التوقع يعنى أن جزءًا من معنى الكلمة الثانية يصاحب الكلمة الأولى». (الدسوقى، ١٤٢٠ق: ٢٨٠)

أهمية المصاحبة تتضح فى تحديد الدلالة فهى لا شك تسهم فى تحديد معنى الكلمة وتعين فى التمييز بين المفاهيم، فبها تحدد الكلمات التى يمكن أن تتوافق والتى يمكن أن تتفارق. (صالح حسنين، لاتا: ٨١) كما تتضح فى تحديد المعنى المعجمى المراد لأنها توقفنا على التجمعات التى ترد فيها الكلمات أو بعبارة أخرى معرفة السياقات اللغوية التى يحتمل استخدامها فيها، ويشبه ذلك إلى حدّ كبير ما يعرف عند المفسرين العرب باسم

«الوجوه (الأشباه) والنظائر» فى القرآن الكريم حيث يستعمل اللفظ الواحد فى سياقات مختلفة عديدة بمعان مختلفة. (البركاوى، ١٩٩١م: ٥٣)

وترمى هذه المقالة إلى دراسة ظاهرة المصاحبة اللفظية فى شعر لبيد بن ربيعة العامرى الذى يعدّ من أبرز الشعراء العرب فى العصر الجاهلى ومن أصحاب المعلّقات السّبع. يتميّز شعر لبيد بجزالة الألفاظ والتعابير والحبک المعجمى والسبک اللغوى، وتلعب المصاحبات اللفظية المتعددة على المستويين الفعلى والاسمى فى شعره دورا هاما لصلابة كلامه حيث تعدّ من أهمّ الميزات اللغوية والأسلوبية لهذا الشاعر الحكيم الجاهلى.

و يحاول هذا البحث فى إطار الأسلوب التوصيفى–التحليلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

كيف تسهم المصاحبات اللفظية فى شعر لبيد فى تحديد المعنى؟

ما هى أنواع المصاحبات الموظفة فى شعر لبيد؟

أى نوع من المصاحبات اللفظية أكثر الشاعر من استخدامه؟

خلفية البحث

قد سبقت بحوث متعددة حول المصاحبة اللفظية هذا البحث، منها: مقالة "ترجمة المتلازمات اللفظية" (١٩٩٣) للدكتور حسن غزالة، التى تحدّث فيها الكاتب عن أقسام المتلازمات اللفظية، ومقالة "المصاحبة اللفظية وتطور اللغة" (١٩٩٩) للدكتور إبراهيم الدسوقى، ورسالة "الإحالة والمصاحبة فى شعر محمود حسن إسماعيل" (٢٠٠٦) لأسامة محمد سليم عطية. ومقالة "المصاحبة اللفظية فى شعر شوقى" (٢٠٠٤) لفريد عوض حيدر، ورسالة جامعية "المصاحبة اللغوية وأثرها فى تحديد الدلالة فى القرآن الكريم" (٢٠٠٧) لحمادة محمد عبد الفتاح الحسينى.

وأما حول شعر لبيد فقد أجريت دراسات كثيرة، وهنا نشير إلى بعضها: "المعجم اللغوى لديوان لبيد بن ربيعة" (١٩٨٠) لإبراهيم عبد البارى إبراهيم الشافعى. رسالة "الأساليب الإنشائية فى شعر لبيد بن ربيعة مواقعها ودلالتها" (١٤٣٠) لبدرية منور العتيبى. "شعر لبيد بن ربيعة دراسة أسلوبية" (٢٠٠٥) لوائل عبد الفتاح أحمد محمد. مقالة

"الإيقاع والدلالة فى شعر لبيد بن ربيعة دراسة لغوية" (٢٠١١) لليلي السبعان. رسالة "البناء الدرامى لشعر لبيد بن ربيعة العامرى الجاهلى" (١٩٧٤) لمحمد صديق عمر غيث. وعلى حد ما نعلم لا يوجد أى بحث قام بدراسة المصاحبة اللفظية فى شعر لبيد بن ربيعة العامرى، ولهذا يمكننا القول إن هذا المقال هو أول بحث تطرق إلى دراسة هذه الظاهرة اللغوية فى شعر لبيد.

المصاحبات اللفظية فى شعر لبيد

تنقسم المصاحبات اللفظية فى شعر لبيد إلى قسمين أساسيين: المصاحبة اللفظية على مستوى النمط الفعلى والمصاحبة على مستوى النمط الاسمى ولكلّ منهما أشكال متعددة:

١. المصاحبة اللفظية على مستوى النمط الفعلى

تتكوّن المصاحبة اللفظية الفعلية من فعل وكلمة أخرى تتصاحبان غالباً بسبب علاقتهما الوطيدة. ويأتى هذا النوع من المصاحبة اللفظية فى أشكال وصور مختلفة، كصورة الفعل والفاعل، والفعل والمفعول به، والفعل وحرف الجر، والفعل مع فعل آخر فى صورة العطف، ومنها فى شعر لبيد:

ألف) المصاحبة بين الفعل والفاعل

قد أورد الشاعر بعض أفعال فى صحبة فاعل خاص بسبب الصلة القوية بين الفعل وفاعله:

طاش السهمُ

صادَفنَ مِنها غِرَّةً فَأَصَبنَها   إِنَّ المَنايا لا تَطيشُ سِهامُها

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٤٦)

طاش بمعنى انحرف، وطاش السهم: انحرف وعدل عن الهدف، وطاش سهمه يقال لمن ضلّ وأخطأ الصواب. والشاعر فى هذا البيت استخدمه للموت وأراد منه أن الموت يصيب من يقصد ويناله ولا مخلص ولا مفرّ له من هجوم الموت. واستعار الشاعر السهام

للموت واستعار للأخطاء لفظ الطيش؛ لأن السهم إذا أخطأ الهدف فقد طاش عنه. (الزوزنی، ٢٠٠٤م: ١٥١)

تغيّب النجمُ

سَريتُ بهم حتّى تغيّبَ نجمُهم وقالَ النَّعُوسُ:نوّرَالصبحُ فاذهبِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٢٩)

«تغيّب النجم» مصاحبة لفظية تدلّ على أن الليل قد انتهى وطلع الصبح وبدا. والشاعر فی هذا البيت افتخر بنفسه بالقول إنه رجل يهدی أصحابه فی الليل. والهداية فی الليل تدلّ على أن الشاعر لكثرة أسفاره ودؤوبه فی السير يعرف مواقع النجوم ويهدی الآخرين بها ويجد طرق الصحاری ويصل إلى مرماه دون أن يضلّ وينحرف.

اصفرّت الأناملُ

وكلُّ أناسٍ سوف تدخُلُ بينهم دُوَيهيةٌ تصفرُّ منها الأناملُ

(لبيد، ١٩٩٧م: ١١١)

قد جاء الفعل (تصفرّ) مصاحبًا للفظة الأنامل فی هذا البيت، وتدلّ المصاحبة فی تركيب "تصفرّ الأناملُ" على الموت؛ العرب عبروا عن الموت بعبارات مختلفة داخلة فی باب الكناية، منها "اصفرت أنامله" لأن اصفرار الأنامل من صفات الموتي. (ابن ابی الحديد، لاتا: ٥، ٤٥) صفرة الأنامل لا تكون إلا لدى الموت، والمرء إذا مات تصفرّ أنامله وتسودّ أظافره. وقد أراد الشاعر من الإتيان بهذه المصاحبة أن يقول إنّ كلّ الناس لا بدّ أن يواجهوا الموت ولا مفرّ لهم عنه.

اسجهرّ الآلُ

وناجيةٍ أنعلتُها وابتذلتُها إذا ما اسجهرّ الآلُ فی كلّ سبسب

(لبيد، ١٩٩٧م: ٣٢)

اسجهرّ: ظهر وانبسط. والآل: السراب. واسجهرّ السراب إذا تريّه وجرى. (ابن منظور، لاتا: ٣، ١٩٤٨) "إذا اسجهرّ الآل" مصاحبة لفظية تفيد زمن اشتداد الحرّ.

وقد أراد الشــاعر من اســتخدام هذه المصاحبة اللفظية أن يصف قوة ناقته فى السير فى الشــدائد بالقول إنها ناقة سريعة وقوية تســير فى المفاوز فى الهواجر حين يمتد السراب وينبسط من شدة الحرارة.

فاض العينُ

دَعَتــنى وفاضَت عينُها بِجَدُورةٍ فجئتُ غِشاشاً إذ دَعَت أمُّ طارقٍ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٦)

الشــاعر اســتخدم لفظة "فاض" مع لفظة العين، وهو مجاز مرسل بالعلاقة المحلية أى دمــع العين فاض؛ لأن العين لا تفيض بل الدمع هو الــذى تفيض. وفاضت العين بمعنى البكاء، و يستعمل مصطلحات أخرى للبكاء أيضا وهى "سحت جفونه" و"سالت غروبه" و"ســالت مذراف عينيه" و"ذرفت آماقه". (اليازجى، ١٩٨٥م : ٧٤) مع أن فعلى "فاض وسال" لهما وزن عروضى واحد لكن الشاعر استخدم فى هذا البيت لفظة "فاض"؛ لأن الفيضان دلالته أشــدّ من السيلان. فى ظلّ استعمال هذا اللفظ أراد الشاعر إظهار شدة بكاء حبيبته لكثرة حزنها وحنينها.

ب) المصاحبة بين الفعل والمفعول به

قد جاء بعض الافعال المتعدية مع مفعول خاص بسبب علاقتهما الوطيدة، منها:

توجّس الرزّ

فَتَوَجَّســت رِزَّ الأَنيسِ فَراعَها عَن ظَهرِ غَيبٍ وَالأَنيسُ سَقامُها

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٤٧)

التوجّس هو التسّــمع إلى الصوت الخفى. (ابن منظــور، لاتا: ٦، ٤٧٧٢) والرزّ هو الصوت تســمعه من بعيد وفى الأصل هو الصوت الخفى. (المصدر نفســه: ٣، ١٦٣٥) قد ورد فعل توجّس مصاحبًا للرزّ وما جاء فى لسان العرب يظهر تلازم الكلمتين وتناسبهما معًا. يوجد فى البيت تلاؤم خاص وتناســب قوى بين كلمات "التوجس" و"الرز" و"عن ظهر غيب"؛ لأنّها سمعت صوت الناس من بعيد وهو صوت خفى، واختيار هذه الكلمات

المتلائمة وتناسبها مع المعنى يدلّ على قدرة الشاعر فى انتقاء ألفاظه.

أخمر ظنّةً

ألفتُک حتى أخمرَ القومُ ظنّةً   علىَّ بنُو أمّ البنينَ الأكابرُ

(لبيد، ۱۹۹۷م: ٦۳)

أخمر بمعنى أضمر وستر. الظنّة: الشک والريبة. و"أخمر ظنّة" بمعنى أضمر الشک والريبة وتفيد أن القوم تشكّكوا فى مدى إخلاص الشاعر ومحبته هم.

ثلّ العرشَ

وعبد يغوثٍ تحجلُ الطيرُ حولَه   وقد ثلّ عرشيه الحسام المذكر

(لبيد، ۱۹۹۷م: ۱۹۱)

ثلّ بمعنى هدم وأهلک. والعرش هو مغرز العنق فى الكاهل. (ابن منظور، لاتا: ۱، ٥۰۲) وثلّ عرشيه الحسامُ بمعنى ضُربَ عنقه بالسيف، وهذه المصاحبة تدلّ على أنّ عبد يغوث قُتل وهلک.

فکّ الكبلَ

وعانٍ فَككتُ الكبلَ عنه، وسُدفةٍ   سريتُ، وأصحابى هديتُ بكوكبِ

(لبيد، ۱۹۹۷م: ۲۹)

و"فکّ الكبل" بمعنى فصل أجزاءه وفتحه. وفک الكبل عن العانى بمعنى حرّره. وقد أتى الشاعر بهذه المصاحبة ليفتخر بنفسه بالقول إنّه رجل شريف وكريم وسخى يطلق الأسرى.

صرم الحبالَ

صَرمتُ حباَها وصددتُ عنها   بناجيةٍ تجلُّ عن الكلال

(لبيد، ۱۹۹۷م: ۹۱)

صَرَمَ بمعنى قطع، وكثيراً ما يستعمل مع الحبل كما ورد فى هذا البيت بصحبة الحبل.

والحبال مجازًا أسباب الحب والمودة، "صرمت حبالها" مصاحبة لفظية ولها معنى استعاری فی هذا البيت. شــبّه الشــاعر العشق بينه وحبيبته بحبل يربط بينهما والمصاحبة "صرمت حبالها" تدل علــی القطيعة. (اليازجی، ١٩٨٥م: ٨٤) وتعــنی: تركت حبيبتی وانصرفت عنها وقطعت أسباب العلاقة والمودّة.

خَمَشَ الوجهَ

فقُوما فقُولا بالذّی قد علِمتُما ولا تَخمِشَا وجهاً ولا تحلِقا شَعَر

(لبيد، ١٩٩٧م: ٧٤)

خَمَشَ: خدش الوجه وجرح بشرته. قيل إنّه قد يستعمل فی سائر الجسد. (ابن منظور، لاتا: ٢، ١٢٦٥) وقيل إنّه لا يستعمل إلاّ فی الوجه. (الزمخشری، لاتا: ١، ٢٦٦)

توجــد مصاحبة أخری فی هذا البيت وهی "لا تحلقا الشــعر"؛ لأن أحد معانی الفعل "حلق" هو إزالة الشــعر وإذا استعمل بهذا المعنی لا يســتعمل إلا مع الشعر ويستدعی ذكر هذا الفعل لفظ الشعر.

الناس كانوا يجرحون بشرة وجوههم ويحلقون شعر رأسهم فی المصائب وفی مناسبات الحزن خاصة بعد موت أحدهم. والشاعر قد ذكر هاتين السنتين ولكنه نهی مخاطبيه عن فعلهما، وقد أراد من استخدامهما السلبی أن يقول اصبرا واجلدا فی المصائب والشدائد ولا تحزنا ولا تجزعا.

أبيتَ اللعنَ

يُخبِرک عــن هذا خبيرٌ فاسمعه مَهلاً أبيــتَ اللعنَ لا تأكل معه

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٣)

"أبيــت اللعن" مصاحبة لفظية سميّت "بمصاحبــة الإطراء". وهذا النوع من المصاحبة تدلّ علی عبارة خاصة تستخدم فی الاطراء والثناء، ومن أمثلته: لا فُضّ فوک، وسلمت يــداک. (غزالة، ١٩٩٣م: ١١) و«أبيتَ اللّعن من تحايا الملوک فی الجاهلية والدّعاء لهم، معناه أبيت أن تأتی من الأمور ما تُلعَنُ عليه وتُذمُّ بسببه.» (ابن منظور، لاتا: ١، ١٥)

عضّ الأناملَ

وأثنوا عليه بالذى كان عنده وعضّ عليهِ العائداتُ الأناملا

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٠٣)

العضّ هو الشّـــد بالأسنان على شيء. وهنا ورد مع لفظة "الأنامل" ولها معنىً كنائى وهى كناية عن الأســف والحسرة والندّم، كما تســتعمل تعابير أخرى لهذا المعنى أيضًا وهــى "عضّ على يــده" و"عضّ على بنانه" و"قد أكل بنانه ندمــا" و" أفنى يديه ندما". (اليازجــى، ١٩٨٥م: ٩٦) وتفيد هذه المصاحبة فى هذا البيت أن الناس تلهّفوا على من له الذكر الحسن بعد موته وأسفوا وتحسّروا على فقده.

اجتياب الخرق

وأبيضَ يجتابُ الخُرُوقَ على الوَجى خطيباً إذا التــفّ المجامعُ فاصلا

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٠٤)

اجتاب بمعنى جاب وقطع. والخرق بمعنى المفازة الواســعة البعيدة يشتدّ فيها هبوب الرّياح. (المعجم الوســيط، ٢٠٠٤م: ٢٢٩) والإتيان بهذه المصاحبة يدلّ على أن ممدوح الشــاعر هو رجل عزّام وذو همّة عالية ويكتســب ويحصل ما يريد ولا يصدّه شيء عما يروم ويؤمّ، كما أنّه يجوب ويقطع المفاوز مع ألم فى رجله.

ج) المصاحبة العطفية (بالعلاقة التضادية)

التضاد هو الجمع بين شيئين متضادين. (السكاكى، ١٩٨٠م: ٦٦٠) وهو من المحسنات المعنوية التى لها أثر بالغ فى إبراز المعنى وتجميل الأســلوب ويضفى على الكلام حســنًا وجمالًا ويزيده رونقًا.

تشــكل بنية التضاد خلخلة فى بنية اللغة التى تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، ولكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ القارئ واســتنفاره، كما أنها تقود إلى اليقظة لمواجهة مثل هذه الظاهرة الأســلوبية بشــكل يحقق فيها اتصالا مع النص المــدروس. (ربابعة، ٢٠٠٠م: ١٥٠) بلاغة التقابل لا تأتى من تضاد لفظين مجردين من السياق والبناء اللغوى وإنما يكون غموضها عندما تندمج وتلتبس مع قوالب المعانى فتصبح مرتكزًا بنائيا يتكئ

عليه النص اللغوى فى مكوناته وعلاقاته، فتتولد جماليتها من اندماجها وإضاءتها للنص اللغــوى، مؤدية إلى وضــوح دلالات تراكيبية. القيمة الفنيــة للتقابل تكمن فيما يحدثه التضادّ من أثر متميز فى الدلالة على صور ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيما بينها عقل القارئ ووجدانه فيتبين ما هو حسن منها ويفصله عن ضده. (مطلوب، ١٩٨٢م: ٤٤٣)

وظّف الشاعر فى بعض الأبيات كلمتين متضادتين بينهما علاقة قوية تؤدى إلى تصاحبهما غالبًا وتؤدى أحيانًا إلى أن يخطر ببال الســامع والقارئ متضادُ الكلمة التى سمعها بســبب صلتهما القوية، وبعض الكلمات قد تُعرف بضدّها بسبب علاقتهما الوطيدة، ومنها:

أمرّ وأحلى

وألقى تكنيّه الشّــجاع استكانةً   من الجوعِ صُمتاً لا يُمرّ ولا يُحلى

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٢٥)

الصلة الوطيدة بين كلمتى "أمرّ" و"أحلى" قد أدّت إلى أن يســتخدمهما الشاعر معًا. وفعل "أمرّ" فى هذا البيت هو كناية عن الضرّ والشــرّ، وفعل "أحلى" هو كناية عن النفع والخير والإحسان. والمصاحبة فى تركيب "لا يمرّ ولا يحلى" تفيد أن الإنسان الشجاع لا يستطيع أن يفعل شيئًا ولا يقدر أن يضرّ ويؤذى ولا أن ينفع ويحسن. (لبيد، لاتا: ١٥٠)

يحمد ويلام

وبكلِّ ذلک قد سعيتُ إلى العُلى   والمــرءُ يُحمَــدُ ســعيُه ويُــلامُ

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٣٣)

قد أراد الشاعر من استخدام هذه المصاحبة "يحمد ويلام" فى النمط العطفى أن يقول إن مســاعى المرء لا تُقبَل لدى جميع الناس بل ســعيه لدى بعضهم مقبول ويستحسنونه ويحمدونــه ولدى بعضهم مرفوض ويلومون صاحبه. (المصدر نفســه: ١٣٣) وهذا الأمر يدل على أن الناس يختلف آراؤهم ويحبّ بعضهم ما يكرهه الآخرون.

د) المصاحبة بين الفعل والحرف

للحروف صلة وطيدة بفهم المعانى؛ لأن كثيراً من القضايا الدلالية يتوقف فهمها علي

فهم الدلالة التي يؤديها الحرف في النصّ، وسميت حروف معان لهذا الغرض، لأنها تصل معاني الأفعال إلى الأسماء، أو لدلالتها علي معنى. تقوم حروف المعاني بدور مهم في بنية الجملــة للغة العربية من جهة الدلالة على المعنى، أو الترابط والتماســک بين مفرداتها لتوضيح العلاقة بينها، مما لا يمكن أن يؤدّي بغيرها من أقســام الكلام. (خليفة راشــد، ١٩٩٦م: ١٧٥)

تركيب الفعل والحرف من أبرز صور المصاحبة اللغوية التي يتجلّى فيها دور المصاحبة اللغوية في تحديد المعنى. «إنّ الفعل يظلّ عام الدلالة، حتى تأتي الحروف فتختص دلالته في معنى محدد، ومن هنا تكتســب الحروف المركّبة مع الأفعال أهمية قصوى في الدلالة. الفعل يختلف معناه باختلاف الحرف الداخل عليه.» (داود، ١٤٢٣ق: ١، ٦)

تنقسم المصاحبة اللفظية بين الفعل والحرف إلى قسمين في ديوان لبيد:

١- الأفعال المتعدية بواســطة الحروف: استخدم الشاعر حرف الباء لتعدية الأفعال اللازمة.

باء بــــ

أَنكَرتُ باطِلَها وَبُؤتُ بِحَقِّها   عِندى وَلَم يَفخَر عَلَيَّ كِرامُها

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٥٢)

"بــاء" فعل يســتخدم إما مع حرف "إلــى" وإما مع حرف "باء"، وإذا اســتخدم مع "إلى"يكون بمعنى "رجع"، باء إلى الشــيء: رجع إليه. وإذا اســتخدم مع "باء" فلها ثلاثة معــان، أحدها بمعنى رجع والآخر بمعنى عادبـ والأخير بمعنى أقرّ بـ. والشــاعر في هذا البيت استخدمه مع حرف الباء وهي التي يتوصل بها الفعل اللازم إلى المفعول به وتسمي بــاء النقل أيضاً، وهــي المعاقبة للهمزة في تصيير الفاعل مفعولــاً، وأكثر ما تُعدّى الفعلَ القاصر. (ابن هشام، لاتا: ٩٠) بؤت بحقّها أي أقررت بحقها واعترفت به.

أودى بـ

فَعَينيّ إذ أودى الفراقُ بأربدٍ   فلا تجمُدا أن تستهلّا فتَدمَعَا

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٢)

"أودى" فعـل قاصر بمعنى هلك ومات يتعدّى بواسـطة حـرف الباء ويكون بمعنى أهلك وذهب به.

ألوى بـ

وعينِ هلّا بَكيِـت أربدَ إذ ألوت رياحُ الشّتاء بالعَضَدِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٥٣)

ألوى الانسـانُ: أكثر من التمنّى، وإذا اسـتعمل بعده حرف الباء يتعدّى وله معنيان "ذهـب بـ" و "أهلك"، ألـوى به: ذهب به، وألـوى به الدهرُ: أهلكـه. (الفيروزآبادى، ٢٠٠٥م: ١٣٣٢) "ألوى بـ" فى هذا البيت تكون بمعنى ذهب بـ. وقد وصف الشـاعر فى الشطر الثانى أخاه أربد بالكرم والمروءة فى الشدائد أى فى أيام الشتاء حين تحطم الرياح الأشجار وتذهب بها.

ولّى بـــ

فراقُ أخٍ كان الحبيبَ ففاتَنى وولّى به ريبُ المنونِ فأسرعا

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٢)

"ولّـى" فعل لازم ومعناه أدبر، وصار متعديًا بواسـطة حرف "الباء" وبمعنى ذهب بـ. وولّى به ريب المنون بمعنى مضى حوادث الدهر بأخ الشاعر وزايله عنه.

٢- الأفعال المركبة: هى أفعال تستعمل مع حروف جر معينة غالبا، مثل:

ذبّ عن

نـادى مُنـادٍ ربّـه فأسمعا فذبَّ عـن بـلادِه وورَّعا

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٥)

الفعـل "ذبّ" له معان متعددة منها: لم يسـتقر فى مكان واحـد، وذبل وهزل، وجفّ ويبس، وطرد. (المعجم الوسـيط، ٢٠٠٤م: ٣٠٨) لكنه إذا اسـتعمل مع حرف "عن" فله معنى واحد وهو "دافع عن". فذّب عن بلاده بمعنى دافع عنه.

ألمّ على

ألم تُلمم على الدّمنِ الخوالى لسلمى بالمذانب فالقُفال

(لبيد، ١٩٩٧م: ٩٠)

قد يستخدم الفعل "ألمّ" مع حرف "على" ويكون بمعنى نزل بـ ألمّ على الدمن الخوالى: نزل بها ووقف عندها.

أثنى على

وأثنوا عليه بالذيكان عنده وعضّ عليهِ العائداتُ الأناملا

(المصدر نفسه: ١٠٣)

أثنى الحيوان: ألقى ثنيته. (المعجم الوسيط، ٢٠٠٤م: ١٠١) وهذا الفعل يستخدم مع الحرف "على" غالبا ويتغير معناه عن مجرده، أثنى على فلان: أطراه ووصفه بالخير.

٢- المصاحبة اللفظية على مستوى النمط الاسمى

يتكوّن هذ ا النوع من المصاحبة اللفظية من اسمين ويشتمل على عدة أشكال، منها موصوف وصفة ؛ مضاف ومضاف إليه ومعطوف ومعطوف عليه ويتكوّن من اسم وحرف.

ألف) المصاحبة الوصفية (الموصوف والصفة)

المصاحبة بين الصفة والموصوف من أهم صور المصاحبة اللفظية. فهى من أبرز الصور التى تظهر مدى التلازم بين الألفاظ؛لأن بعض ألفاظ توصف بكلمات معينة فقط وبعض صفات تختص بألفاظ معينة فقط دون غيرها، ومنها فى شعر لبيد:

قرن أعضب

يا أربدَ الخيرِ الكريمَ جدودُه خلّيتنى أمشى بقرنٍ أعضبِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٤٠)

"الأعضب" بمعنى المكسور، ومكسور القرن كناية عمن لا ناصر له أو من ليس له أخ. (المصدر نفسه: ٤٠) وقد قصد الشاعر من الإتيان بهذه المصاحبة أن يقول إن أربد أخاه كان مظاهره ومعينه فى جميع الأحوال، وترك الشاعرَ بعد موته وحيدًا ضعيفًا قد

ذهبت حدّته وبأسه.

الوابل المتحلّب

ولقد أرانى تارةً من جعفرٍ فى مثل غيثِ الوابلِ المتحلّب

(المصدر نفسه: ٤٢)

الوابل هو المطر الشديد، والمتحلب هو السائل والجارى، وقد وصف الشاعر الوابل بالمتحلب للكثرة والشدة. والشاعر قد قصد من توظيف هذه المصاحبة اللفظية أن يشبه قومه بالغيث الغزير لكثرة عددهم.

الزمن الكلاح

كان غياثَ المرمِلِ الممتاحِ وعصمةً فى الزّمنِ الكلاح

(المصدر نفسه: ٤٦)

الكلاح هو السـنة المجدبة. (المعجم الوسـيط، ٢٠٠٤م: ٧٩٥) تدلّ مصاحبة "الزمن الكلاح" على كرم الممدوح وسـخائه، يقول الشاعر إن الناس فى زمن الجدب والقحط يلتجؤون إليه ويطلبون عونه.

المال التلاد

أقى العرضَ بالمالِ التّلادِ وأشترى به الحمدَ إنّ الطّالبَ الحمدَ مُشترى

(لبيد، ١٩٩٧م: ٦٦)

المـال التلاد هو المال القديم الأصلـى الذى ولد عندك وهو نقيض الطارف، وأصل التـاء فيه واو. (الجوهرى، لاتا: ٤٥٠) وتفيد هذه المصاحبة أن العرض هو أفضل وأثمن ما يمتلكه الشاعر ويبذل ما لديه من المال حتى المال الذى ورثه من آبائه لحفظ عرضه والذود عنه.

الخطيب الفاصل

وأبيضَ يجتابُ الخُرُوقَ على الوَجى خطيباً إذا التـفّ المجامعُ فاصلا

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٠٤)

قــد ورد لفظــة "الفاصل" صفةً لــلخطيــب فى هذا البيت؛ لكنه يســتعمل غالباً صفةً للــكلام، فـــــ"الكلام الفاصل" بمعنى الكلام الذى يكون حقًا قاطعًا ولا رادّ له ويفصل بين الحق والباطل. والخطيب الفاصل هو أيضًا بمعنى الخطيب الذى يكون كلامه فاصلا، أى كلام الخطيــب يكون فيصلًا فى الأمور. وهــذه المصاحبة فى هذا البيت تدلّ على أن ممدوح الشاعر له علوّ الشأن والمقام ويكون واقفًا بالأمور وبتمييز الحق عن الباطل.

جنّة عبقرية

دری باليسارى جَنّةً عبقريةً مُسطّعةَ الأعناق بُلقَ القوادمِ

(المصدر نفسه: ١٦٤)

الجنّة بمعنى البســتان، وعبقر: هــو من الأمكنة التى اقترن اسمها باســم الجن، وهو موضع بالبادية كثير الجن، وقيل هى أرض باليمن كان يسكنها الجن، وقيل إنه بلد كان قديما وخرب، كان ينســب إليه الوشــى فلمّا لم يعرفوه نســبوه إلى الجنّ، وقيل هو جبل فى موضع بالجزيرة، ويقول بعض المحدثين يحتمل أن تكون هذه الكلمة فارســية الأصل مشــتقة من كلمة (ابكار) بمعنى الرونق والعزة والكمال. وقد ورد هذا الاســم كثيرا فى شــعر الجاهليين. (أبو على، ١٩٨٨م: ٢٥٦) نسب العرب إلى عبقر كلّ شىء تعجبوا من حذقه أو جودة صنعته، عبقرى نسبة إلى عبقر وهو صفة لكلّ ما بولغ فى وصفه وما يفوقه شــىء. (المعجم الوسيط، ٢٠٠٤م: ٥٨١) و"جنة عبقرية" استعارها الشاعر للإبل فى هذا البيت، وتدل على كرم مرثيه ومروءته، وقد وصف الشاعر مرثيه بالجواد باستعمال هذه المصاحبة لأنه قد نحر لضيوفه أفضل إبله.

الكتيبة الرداح

يا عامرا يا عامرَ الصّباحِ ومِدرَهَ الكتيبــةِ الرّداحِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٤٦)

الكتيبة هى الفرقة العظيمة من الجيش تشــتمل على عدد كثير من السرايا. (المعجم الوســيط، ٢٠٠٤م: ٦٨٥) و"الرداح" كثير العدد، الكتيبــة الرداح هى الجيش الضخمة

ذات العـــدد الكثير. قد وصف الشـــاعر الكتيبة بالرداح للمبالغـــة والتأكيد؛ لأن الكتيبة نفسها تدلّ على جيش جرّار. وقد قصد الشاعر من استخدام هذه المصاحبة أن يبالغ فى وصف ممدوحه بعلو الشأن والمقام.

ب) المصاحبة الإضافية (المضاف والمضاف إليه)

قد جمع لبيد بين اسمين فى حالة إضافة بسبب ارتباطهما الخاص، ومنها:

لزوم العصا

أليس ورائى إن تراخت منيّتى   لُزُوم العصا تُحنَى عليها الأصابعُ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٨٠)

تدلّ المصاحبة اللفظية فى تركيب "لزوم العصا" على زمن الشـــيخوخة؛ لأن الإنسان عندما يهرم ويشـــيخ، يضعف ويفقد قواه ولا يستطيع أن يمشى بسهولة ولهذا يلزم العصا ويتـــوكأ عليها دائمًا. وقال الشـــاعر فى هذا البيت إن أبطـــأت منيتى ولا أمت فى الصغر والحداثة أشخ وأصاحب العصا والمحجن.

يوم الكريهة

فجّعنى الرعدُ والصَّواعقُ بالـ   ـفارِسِ يومَ الكريهةِ النّجُدِ

(المصدر نفسه: ٥٢)

يـــوم الكريهـــة مصاحبة تدلّ على الحرب، وسميت بهذا الاســـم لأن الإنســـان يكره الحرب.

بناتُ الدّهر

وأفنى بناتُ الدّهر أربابَ ناعطٍ   بمُســـتَمَعٍ دونَ الســـماء ومَنظَرِ

(المصدر نفسه: ٦٩)

قـــد أضيفت "بنات" إلى "الدهر" وأوجدت إضافة لفظية تكون بمعنى الأيام والليالى. (المصدر نفسه: ٦٥) أو بمعنى حوادث الدهر ودواهيه ومصائبه. إذاكانت المصاحبة بمعنى الأيام والليالى يقصد بها مرور الزمن وتفيد أن مرور الزمن يفنى الناس مهما كان لديهم

مــن القوة، وإذا كانت بمعنى حوادث الدهر ومصائبه تدلّ على أن حوادث الدهر تغلب الجميع حتى الأقوياء وتهلكهم.

زاجر الطير

لَعَمرُک ما تدری الضّواربُ بالحصی   ولا زاجــراتُ الطّیرِ ما اللهُ صانعُ

(المصدر نفسه: ٨١)

زجر الطير هو من عادة العرب للتنبؤ بالآتی وللتيمّن والتشاؤم. فإنهم كانوا يزجرون طائرة إن ســنحت يتفاءلون بها وإن برحت يتشــاءمون. (الحاج حســن، ١٩٩٨م: ٥٨) وهذه المصاحبة (زاجرات الطير) تدلّ على العيافة والكهانة وتفيد أن الناس لا يعرفون باستعانة التكهّن ما قدّر الله لهم ولا يعلمون مصيرهم ولا يتطلعون على الآتی.

رابط الجأش

رابطُ الجأشِ على فرجهم   أعطِفُ الجَونَ بمربوعٍ مِتلّ

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٢٠)

الجــأش: رُواع القلب إذا اضطرب عند الفــزع. (الفيروزآبادی، لاتا: ٥٨٦) ورابط الجــأش مصاحبــة لفظية بمعنى ثابت القلب أو قوی القلب والشــجاع ويســتعمل ربط الجأش وقوی الجأش للشــجاع أيضا. (اليازجی، ١٩٨٥م: ٣١) وتكون استعارة مكنية، شــبّه الشــاعر القلب بما يُربط ويُشدّ كالخيل ثم حذف المشبه به وأتی بشیء من لوازمه. «ورجل رابط الجأش وربيط الجأش أی شديد القلب كأنّه يربط نفسه عن الفرار يكفّها بجرأته وبشــجاعته. وربط جأشه رباطة: اشــتدّ قلبه ووثق وحزم فلم يفرّ عند الروع.» (ابن منظور، لاتا: ٣، ١٥٦١)

أطراف الأسل

قدَّمــوا إذ قال: قيــسٌ قدّموا   واحفظوا المجدَ بأطراف الأسَل

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٢٢)

أطراف جمع الطرف وهو منتهی كلّ شــیء، والأسل: نبات له أغصان كثيرة دقاق بلا

ورق، وسمّى الرمح أسلا على التشبيه فى اعتداله واستوائه ودقّة أطرافه. (ابن منظور، لاتا: ١، ٨٠) وقد أضاف الشاعر لفظة أطراف إلى الرماح وهى مجاز مرسل بالعلاقة الآلية وهذه العلاقة «هى كون الشىء واسطة لإيصال أثر شىء إلى آخر.» (الهاشمى، لاتا: ٢٥٣) أطراف الرماح مصاحبة تعنى الحرب؛ لأنها تكون من آلات الحرب. وقد أراد الشاعر من استعمالها أن يقول إنهم قوم يحاربون الآخرين لحفظ مجدهم والدفاع عنه.

خطل اللسان

لستُ بغافرٍ لبنى بغيضٍ　　سفاهَتَهم ولا خَطَلَ اللسانِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٧٨)

لفظ "خطل" ذو معان متعددة ويختلف معناه باختلاف ما يضاف إليه. رجل خطل اليدين بالمعروف أى رجل جواد معطاء. (اليازجى، ١٩٨٥م: ٣٠) وإذا أضيف إلى الأذن يكون بمعنى الطويلة والمسترخية: رجل خطل الأذن معناها طويلة ومسترخية الأذن؛ وإذا أضيف إلى السهم بمعنى الطائش: رجل خطل السهم أى يذهب شمالاً ويمينًا ولا يصيب الهدف؛ وإذا أضيف إلى اللسان له معنيان، الأول: الطويل، رجل خطل اللسان أى طويل اللسان، والثانى: الفاسد، رجل خطل اللسان أى فاسد الكلام وسيئ المنطق. وهذه المصاحبة فى هذا البيت تدلّ على سوء المقالة وفساد الكلام وقبح المنطق.

ج) المصاحبة العطفية (بالعلاقة التضادية)

يتكوّن هذا النوع من المصاحبة من اسمين معطوفين يبنيان على علاقة التقابل أو التضادّ، نحو:

الملوك والسوقة

وكائن رأيتُ من مُلوكٍ وسُوقةٍ　　وصَاحبتُ من وَفدٍ كرامٍ ومَوكبِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٢٧)

السوقة: الرعية من الناس، سمّواكذلك لأن الملك يسوقهم ويعرفهم تبعًا لمشيئته. قد

أراد الشاعر من عطف هاتين الكلمتين المتضادتين بيان مخالطته أناسًا مختلفى المستويات بالقول إنه قد رأى من الناس من يكون رفيع المقام وعظيم الشــأن ومن يكون محطوط القدر ووضيع الشأن. وتدل هذه المصاحبة على طول عمر الشاعر وكثرة تجاربه.

وسمّــى هذا النوع مــن التضاد، التضاد المتدرّج وهو «يمكن أن يقع بين نهايتين لمعيار متــدرج أو بين أزواج مــن المتضادات الداخلية. وإنكار أحــد عضوى التقابل لا يعنى الاعتراف بالعضو الأخر».(مختار عمر، ١٩٩٨م: ١٠٢)

الحلال والحرام

دِمنٌ تَجَرّمَ بعدَ عهدِ أنيســها   حِججٌ خَلونَ حَلالُها وحَرامُها

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٣٦)

أراد بالحرام الأشــهر الحرام وهى أربعة وبالحلال أشهر الحل وهى ثمانية، والسنة لا تعدو أشهر الحرم وأشهر الحلّ، فعبر عن مضى السنة بمضيهما. (الزوزنى، ٢٠٠٤م: ١٣٤)

هذا النوع من التضاد يُسمّى التضاد الحاد أوغير المتدرج، «وهذه المتضادات تقسم الــكلام بحســم دون الاعتراف بدرجات أقــل وأكثر. ونفى أحد عضــوى التقابل يعنى الاعــتراف بالآخر. فإذا قلت إن فلانا غير متــزوج فهذا يعنى الاعتراف بأنه أعزب.» (مختار عمر، ١٩٩٨م: ١٠٢)

الخلف والأمام

فَغَدَت كلا الفَرجينِ تحسَبُ أنّه   مَولى المخافة خلفُها وأمامُها

(لبيد، ١٩٩٧م: ١٤٧)

المصاحبــة فى التركيب العطفى بين كلمتى الخلف والأمام فى هذا البيت تدلّ على أن البقرة إن لم تر صاحب الصوت ولم تعرف موقفه وهى تسمع الصوت من جهة، ظنت أن كل جهــة هى موضع صاحب الصوت، فذعرت لا تعرف مفرّها ومنجاها. وقد سمّى هذا النوع من التضاد، التضاد التقابلى أو الامتدادى. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ١٠٤)

أيمن وأيسر

على الأعراض أيمن جانبيه وأيسـرُه على كـورَى أُثال

(لبيد، ١٩٩٧م: ٩٦)

عطف الشـاعر لفظ "أيسـر" على لفظ "أيمن" ليظهر حدود السـحاب بالقول إن أيمن المطر على تلك المنطقة وأيسـره على تلـك الجبال، ومصاحبة الكلمتين المتضادتين فى هذا البيت تفيد عظم السـحاب وسـعته وعموم نفعه. هذا التضاد هو التضاد التقابلى أو الامتدادى.

الريث والعجل

إنّ تقوى ربِّنا خيرُ نَفَل وبإذن اللهِ ريثى وعَجَل

(المصدر نفسه: ١١٦)

الريث هو التمهل والإبطاء. وهذه المصاحبة تدلّ على كلّ ما يفعله الانسـان وتفيد أن الانسـان لا يعمل شيئا إلا أن يكون بإذن الله ومشـيئته. التضاد بين كلمتى "الريث" و"العجل" هو التضاد المتدرج.

د)المصاحبة العطفية (بالعلاقة التكاملية)

قـد تأتى بعض الكلمات معطوفة على كلمة أخرى تقترب معانيها ولهذا الاقتران فى المعنى تتصاحبان لتكميل المعنى، ومنها:

العمّ والأب والأمّ

لخيرُنا عمّا وأمّا وأبا وعامرٌ خيرهما مركبا

(المصدر نفسه: ٤٢)

قد أراد الشـاعر من عطف هذه الكلمات الثلاث "العمّ" و"الأب" و"الأمّ" التى بينها صلة وطيدة، أن يصف ممدوحه بعلو الشأن والمقام بالقول إن هذا الممدوح له أصل كريم وحسـب شريف، وإنه نشأ وترعرع فى أسرة تفوق الناس كلّهم. وهذه المصاحبة اللفظية تدلّ على الحسب والنسب.

المحافظ والمحامى

ألا ذهب المحافظُ والمحامى

ومانعُ ضيمنا يومَ الخصامِ

(المصدر نفسه: ١٦٩)

"المحافـظ والمحامى" كلمتان مترادفتان ومعطوفتان فى هذا البيت. «الحماية تكون لما لا يمكن إحرازه وحصره مثل الأرض والبلد؛ تقول هو يحمى البلد والأرضَ وإليه حماية البلد، والحفظ يكون لما يحرز ويحصر وتقول: هو يحفظ دراهمه ومتاعه، ولا تقول: يحمى دراهمـه ومتاعه، ولا يحفظ الأرض والبلد إلا أن يقـول ذلک عامى لا يعرف الكلام.» (العسكرى، لاتا: ٢٠٧)

تـدلّ هـذه المصاحبة على أن أربد قـدكان رجلًا مغيارًا وذا عصبيـة خاصة لقومه وقبيلته ويذود عنهم ويمنعهم ويدافع عما يجب حفظه وحمايته.

الترادف فى هذا البيت هو الترادف الإشـارى: ويقصد بالترادف الإشـارى اتفاق لفظين أو أكثر فى المشـار إليه، وبناء على ذلک، يوصف اللفظان بالترادف الإشارى إذا كان المشار إليه فيهما واحدا، كصفات النبى (ص) المصطفى والمختار والبشير التى تشير جميعهـا إلى النـبى (ص). (يونس على، ٢٠٠٧م: ٤٠٤) والمشـار إليه فى هذين اللفظين واحد وهو ممدوح الشاعر.

والد وولد

ما إن تُعرّى المنونُ من أحدٍ

لا والـدٍ مُشـفقٍ ولا وَلَدِ

(لبيد، ١٩٩٧م: ٥٢)

قد عطف الشاعر لفظ "ولد" على لفظ "والد" وأوجد مصاحبة لفظية بسبب ارتباطهما القوى. وتفيد هذه المصاحبة أن الموت لا مفرّ منه لأحد وينال النّاس كلّهم. لا والد ولا ولد مجاز مرسـل بالعلاقة الجزئية وأريد منهما عامة الناس كلّهم، واسـتخدامهما تأكيد لعبارة "من أحد".

ساری وغادی وعشيّة

مِن كلّ ساريةٍ وغادٍ مُدجِنٍ　　وعشيّةٍ متجاوبٍ إرزامها

(المصدر نفسه: ١٣٦)

الســـاری هو السحاب الماطر ليلًا، الشاعر جمع للدّمن أمطار السنة كلّها؛ لأن أمطار الشـــتاء أكثرها يقع ليلًا، وأمطـــار الربيع أكثرها يقع غداة، وأمطـــار الصيف أكثرها يقع عشيّا. (الزوزنی، ٢٠٠٤م: ١٣٥)

وتدلّ هذه المصاحبة على أن هذه الديار والدّمن يصيبها المطر طوال الســـنةكلها فی الربيع والصيف والشـــتاء، ولإصابتها هذه الأمطار المتعددة فی الفصول المختلفة أصبحت أرضها خصبة وممرعة ومشعبة.

النتيجة

لقد عنی لبيد بانتقاء ألفاظه ونظمها عناية كبيرة، وأوجد حسن ترتيب ألفاظه ورصفها تناســـبًا لفظيًا ومعنويًا خاصًّا فی شـــعره. الصلة الوطيدة بين بعض الألفاظ قد أدّت إلى تشـــكيل مصاحبات لفظية فی أشـــكالها المتعددة فی شـــعر لبيد. ولعبت المصاحبة اللفظية دورا هاما فی شـــعره فی الوصول إلى المعنی المراد، لأنها تســـاعد فی تحديد المعنی الذی اكتســـبته الكلمة خلال تضامنها مع الكلمات الأخری، بما أنّ أحســـن طريقة لفهم معنی الكلمة هو وجودها فی التركيب الذی يسهم فی إبراز معناها.

لقد اســـتخدم لبيد المصاحبات اللفظية على المســـتويين الأساسيين الفعلی والاسمی فی شـــعره، وهو وظّف من المصاحبات اللفظية على مستوی النمط الفعلی: المصاحبة بين الفعـــل والفاعل، وبـــين الفعل والمفعول به، والمصاحبة التضاديـــة، والمصاحبة بين الفعل والحرف. واســـتخدم من المصاحبات اللفظية على مســـتوی النمـــط الاسمی: المصاحبة الوصفيـــة (الموصوف والصفة)، المصاحبة الإضافية (المضاف والمضاف إليه)، والمصاحبة العطفيـــة بالعلاقتين التضادية والتكاملية. وقد وظف الشـــاعر المصاحبة الفعلية أكثر من المصاحبة الاسمية؛ المصاحبة بين الفعل والمفعول به أكثر تردّدا بالنســـبة إلى المصاحبات الفعليـــة الأخری، ثمّ المصاحبة بـــين الفعل والحرف، ثم المصاحبة بـــين الفعل والفاعل،

وتقع المصاحبة التضادية في النهاية. ومن المصاحبات الاسمية، المصاحبتان الوصفية و الإضافية تردّدهما أكثر، ثم المصاحبة التضادية، والمصاحبة التكاملية أقل استخداما.

المصاحبات اللفظية المستخدمة في شعر لبيد من المصاحبات العادية، واستخدام هذا الحجم الضخم من المصاحبات اللفظية في أنواعها المختلفة في الشعر يدلّ على مقدرة الشاعر وبراعته في إنشاد الشعر وإلمامه بالموضوع المتحدث عنه واهتمامه باختيار ألفاظه وانتقائها.

المصادر والمراجع

ابن ابي الحديد، عبد الحميد بن هبة الله. (لاتا). شرح نهج البلاغة. التحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط ۱. قم: مكتبة آيت الله العظمى مرعشى نجفى(ره).

ابن منظور، محمد بن مكرم. (لاتا). لسان العرب. ط ۱. القاهرة: دار المعارف.

ابن هشام المصرى. (لاتا). مغنى البيب عن كتب الأعاريب. ط ۱. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

أبوعلى، محمد توفيق. (۱۹۸۸م). الأمثال العربية والعصر الجاهلى دراسة تحليلية. ط ۱. بيروت: دار النفائس.

أبوهلال العسكرى. (لاتا). الفروق اللغوية. التحقيق: محمد ابراهيم سليم. ط ۱. القاهرة: دار العلم والثقافة.

البركاوى، عبد الفتاح عبد العليم. (۱۹۹۱م). دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث. ط ۱. القاهرة: دار الكتب.

الجوهرى، اسماعيل بن حماد. (لاتا). الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية. التحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. ط ۱. بيروت: دار العلم للملايين.

الحاج حسن، حسين. (۱۹۹۸م). الأسطورة عند العرب فى الجاهلية. ط ۱. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر التوزيع.

حسام الدين، كريم زكى. (۲۰۰۰م). التحليل الدلالى إجراءاته ومناهجه.ط ۱. القاهرة: دار غريب.

خليفة راشد، الصادق. (۱۹۹٦م). دور الحرف فى أداء معنى الجملة. ط ۱. بنغازى: جامعة قازيونس.

داود، محمد. (۲۰۰٤م). القرآن الكريم وتفاعل المعانى. ط ۱. القاهرة: دار غريب.

الدسوقى، ابراهيم. (۱٤۲۰ق). «المصاحبه اللفظية وتطور اللغة». مجله كلية دارالعلوم. العدد ۲٥. صص ۳۲۸-۲۷۹.

ربابعة، موسى. (۲۰۰۰م). جماليات الأسلوب والتلقى. ط ۱. الاردن: مؤسسة حمادة للدراسات

الجامعية.

الزوزنى، أبى عبدالله الحسين بن أحمد. (٢٠٠٤م).شرح المعقات السبع. ط٢. بيروت: دار المعرفة.

السكاكى، أبى يعقوب يوسف. (١٩٨٠م). مفتاح العلوم. ط١. بغداد: مطبعة دار الرسالة.

صالح حسنين، صلاح الدين. (لاتا). الدلالة والنحو. ط١. لامك: مكتبة الآداب.

طالبى، آمنه فاطمة الزهراء. (٢٠٠٨م). إشكالية حدود الترجمة الآلية ترجمة نظام سيستران للمتلازمات اللفظية، (رسالة جامعية لنيل درجة الماجستير بإشراف الدكتور عمار ويس). الجزائر: جامعة منتورى، كلية الآداب واللغات.

عبد الفتاح الحسنى، محمد. (٢٠٠٧م). المصاحبة اللغوية وأثرها فى تحديد الدلالة فى القرآن الكريم، (رسالة جامعية لنيل درجة الدكتوراه بإشراف عبد الحليم محمد عبد الحليم ومحمود عبد العزيز عبد الفتاح). القاهرة: جامعة الأزهر.

غزالة، حسن. (١٩٩٣م). «ترجمة المتلازمات اللفظية». مجلة ترجمان. بيروت: دار العلم للملايين، العدد ١، صص ٧-٤٤.

الفيروزآبادى، محمد بن يعقوب. (٢٠٠٥م). القاموس المحيط. ط٨. بيروت: مؤسسة الرسالة.

لبيد بن ربيعة العامرى. (١٩٩٧م). ديوان لبيد. الشرح والضبط: عمر فاروق الطباع. ط١. بيروت: شركة دار الأرقم بن أبى الأرقم.

ـــــــــــ (لاتا). ديوان لبيد بن ربيعة العامرى. ط١. بيروت: دار صادر.

مجمع اللغة العربية. (٢٠٠٤م).المعجم الوسيط.ط٤. مصر: مكتبة الشروق الدولية.

مختار عمر، أحمد. (١٩٩٨م). علم الدلالة. ط٥. القاهرة: عالم الكتاب.

مطلوب، أحمد وكامل حسن البصير. (١٩٨٢م). البلاغة والتطبيق. ط١. بغداد: وزارة التعليم العالى والبحث العلمى.

الهاشمى، السيد أحمد. (لاتا). جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع. الضبط والتدقيق: يوسف الصميلى. ط١. بيروت: المكتبة العصرية.

اليازجى، ابراهيم. (١٩٨٥م). نجعة الرائد وشرعة الوارد فى المترادف والمتوارد. ط٣. بيروت: مكتبة لبنان.

يونس على، محمدمحمد. (٢٠٠٤م). مقدمة فى علمى الدلالة والتخاطب. ط١. بيروت: دار الكتب الجديدة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة -العدد الثامن عشر -صيف ١٣٩٤ش /حزيران ٢٠١٥م
صص ١٧٥ ـ ١٤٧

الآنيما معشوق "حافظ" المثالى

ماه نظرى*

الملخص

كثر الحديث فى الأدب وفى أنواع الفنون عن الحب وركنيه "المحب والمحبوب" حيث يبقى الهدف فيه الوصول من الأنا إلى ماوراء الأنا وتوجد فى أشعار حافظ الشيرازى أمارات الإنطوائيـة والرغبة فى البحث عن المفاهيم الغامضة والحيثيات الخفيفة التى تتناسـب مع الفكر الرمزى المقدس. إنه يضع نصب عينيه اللاوعى الجماعى الذى يسـبق التاريخ الشخصى مثله فى ذلک مثل يونغ، إذ إن حافظاً يحاول خلق مصالحة بين الإنسان والقدر. تتمكن أبعاد الإنسان المتنوعة من التجلى عبر أشعار حافظ وتستوعب الذاكرة الجماعية كمسـتودع للذكريات التاريخية فى اللاوعى وبذلک تتجلى أزلية الحب وأسبقيته على الكون فى أشـعاره المطالبة بالتلازم والعلاقة الأبدية بـين الرجل والمرأة إذ يبحث كل واحـد منهما عن نصفه الآخر حائراً بين الآنيما والآنيموس ولا يتوقف هذا السـعى والبحـث حتـى الوصال. يفترض هذا المقال أن حافظ الشـيرازى يبحث عن محبوب مثالـى "الآنيما" فـى الرؤيا والخيال وفى ظواهر كالليل والمـاء والنبات والريح وفى وجه مفعم بالأسرار أو الشيخ الباطنى وذلک بالإضافة إلى بحثه عن المحبوب الأرضى والأدبى والصوفى. وتتجلى الآنيما فى كل آن على شكل جميع القوى المولّدة فى الطبيعة حتى تدفعه من الأنا الواعية إلى عالم اللاوعى أو بالأحرى إلى ذاته.

الكلمات الدليلية: حافظ الشيرازى، يونغ، الحب، الآنيما، الآنيموس.

*. أستاذة مساعدة فى قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، كرج، إيران
Nazari113@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٩/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٣/١٢ش

المقدمة

حافظ گمشده را با غمت، ای یار عزیز   اتّحادیست که در عهد ِقدیم افتادست
(حافظ، ٢٠٠١م: ٣٦)

- أيها الحبيب الغالى إن بين الحزن عليک وبين حافظ الضائع علاقة اتحاد قديمة.

يستعين الشعراء والكتاب فى خلق آثارهم الفنية بصورهم الذهنية وبأخيلتهم التى تصرب بجذورها فى لاوعى جميع أفراد البشر وهى تنتهى عند الشاعر أو الكاتب إلى طبقات اللاوعى فى الذهن.

ويعتبر هذا الأمر مقدمة للعلاقة بين علم النفس والأدب والفن حيث يرى يونغ «أن الفنان يفسّر أسرار روح عصره دون أن يتعمد ذلک إذ إنه على غرار الأنبياء الصادقين يتصور نفسه متحدثاً عن أعماق وجوده غير أن روح العصر هى التى تجرى على لسانه وأن ما يقوله موجودٌ إذ إنه ذو تأثير على الآخرين.» (يونغ، ٢٠٠٠م: ٢٤٢) كما أن شعر حافظ ليس إلّا شوقاً قديماً جرى على لسانه نابعاً عن لاوعيه حيث إن مصدر إلهام الشاعر وشهوده هو الآنيما الكامنة فى أعماق وجوده والتيتبدأ بالحديث معترفة:

حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می‌نوشت   طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود
(حافظ، ٢٠٠١م: ٢١٢)

ـ إن حافظاً عندما كان يسطّر هذا النظم المشتت كان طائر فكره قد وقع صيداً للشوق إلى الحبيب.

ازآن به دیر مغانم عزیز می‌دارند   که آتشی که نمیرد، همیشه در دل ماست
(نفسه: ٢٢)

- إنهم أهل ديرمغان (أى معبد الزرادشتيين) يكرمونني لأن ناراً أبدية مشتعلة فى قلبى دوماً.

لقد قسم زيغموند فرويد النموذج السلوكى لدى الإنسان إلى ثلاثة أقسام هى: «الأنا، والذات، وماوراءالأنا؛ إن الذات هى موطن الغرائز وهى موجودة منذ الولادة وتستخدم لنيل اللذة وتجنب الآلام. أما "الأنا" فهى جزء من الشخصية يتكون عند تعامل الطفل مع البيئة المحيطة به وهى تعمل كوسيط ما بين الذات والعالم الخارجى أما

ماوراء الأنا فهى الجانب الأخلاقى والاجتماعى والقضائى فى الشخصية وتسعى فى الغالب إلى بلوغ المثاليات وليس الواقع.» (فرويد، ٢٠١١م: ٧٦)

يقبع فى داخل كل إنسان نفس من الجنس الآخر فلهذه النفس اللاواعية من الجنس الآخر فى داخل الإنسان عالم معقد عجيب كلما اطلع عليه الإنسان أكثر كلما ازداد عالمه الداخلى والخارجى توازناً فظاهرة الحب المتكررة تعد خير نموذج لإظهار الآنيما "النفس النسائية داخل الرجل" والآنيموس "النفس الرجالية داخل المرأة". يعتقد يونغ: «أن استقلالية اللاوعى الجماعى التى تتوحد مع الوعى بعد أن انسحبت من التهرب هما الحجر الأساس للبنية النفسية التى تعدّ فى كليتها أبعد من دائرة الوعى.» (يونغ، ٢٠٠٤م: ٢٩٠) إن لهما حيثيات شعورية لا توصف إذ تبدوان ماورائيتين وقدسيتين. فالإحجام، والانطوائية، والظُرف، والحساسية كلها دليل على بروزهما.

تقول الأساطير بأن الإنسان الأزلى كان الذكر- الأنثى "Hermaphrodite" يقول أفلاطون فى رسالة الضيافة "Symposium": «إن الآلهة قد خلقت الإنسان فى البدء على شكل كرة ذات نوعين ثم قامت بتقسيمها إلى قسمين بحيث إن كل امرأة فقدت نصفها الرجالى لذا فإن كل إنسان حائر فى البحث عن نصفه الضائع فعندما يواجه كل شخص من الجنسين غيره يظنه نصفه الضائع بينما يقبع ذلک النصف الضائع داخل الشخص ذاته.» (افلاطون، ٢٠١٢م: ٢١) أما العقيدة الزروانية فترى أن: «أهورا وأهريمن ظهرا من زروان ... فكما أن زروان ظهر بجسمه من الليل والنهار فإنه الأب الطيب والسيئ فى آن واحد معاً.» (ياحقى، ١٩٦٢م: ٢٢٥) ويعتقد نيكولاس براين أن الرجل الذى لا يعرف ميزات لاوعيه النسائية فإنه سيخضع تحت سيطرة الكون كما أن المرأة التى لا تعرف رجلها الداخلى تعدّ امرأة فاقدة للشخصية والهوية والهدف والدافع للحياة.

يحاول هذا المقال دراسة المحاور التالية: هل إن أساس معتقدات حافظ هو الحب؟ من هو ذلک المحبوب الذى يكوى قلبه ولا يتخلى عنه لحظة؟ ما هى الميزات التى يتمتع بها المحبوب الخيالى أو المثالى لديه؟ وأخيراً هل إن محبوب حافظ هوما أطلق عليه يونغ اسم "الآنيما والآنيموس".

سوابق البحث

لقد نشرت المقالات التالية عن النماذج العليا "الآركی تايب" فی أشعار حافظ منها: مقـال تحت عنوان "دراسـة الصور الخاصة بالنماذج العليا فـی غزل حافظ والطبقات الخفيـة من ضمير حافظ" من تأليف سـيدة مريم روضاتيان وافسـانه غفوری، وهناک مقال آخر تحت عنوان "مقارنة بين شـيخ مغان فی ديوان حافظ والشـيخ العاقل لدی يونغ" لمصطفی گرجی وزهره تميم داری، ومقال بعنوان "حضور النماذج العليا الآنيمائية فی شـعر حافظ" لمريم حسـينی، ومقال آخر بعنوان "النموذج الأعلی للشـخصية فی غزل حافظ" لسـيد أحمد حسينی كازرونی واسماعيل محمدی باغ ملايی، ومقال بعنوان "دراسة النماذج العليا فی شعر حافظ" لمنيجة عبداللهی غير أن الباحثة فی هذا المقال تسعی إلی دراسـة المحبوب لدی حافظ الشيرازی من منطلق آخر، وهو دراسة مقارنة لنظرتـی حافظ ويونغ حول الآنيما الداخلية وتطبيقها علی شـعر حافظ والتی تجلت بأشـكال متنوعة مركّزة علی أسباب اسـتخدام العناصر الطبيعية فی أشعار حافظ مما يجعل المقال مختلفاً عن المقالات السابقة الذكر.

نزوع الآنيما والآنيموس إلی الوحدة

«يؤكد يونغ علی أحد أهم ميزات البنيات النفسية أی النزوع نحو التوحد والشمول ... إن هذه الميزة البنائية تسـمی "apriori" أی التصور النفسـی المسـبق.» (ياوری، ٢٠٠٧م: ١٠١) ويشير حافظ إلی هذه الذكری الأزلية وإلی التصور الأول المحفور علی لوح القلب لدی الإنسان.

نيست بر لوح دلم جز الف قامت يار   چه كنم حرف دگر ياد نداد استادم

(حافظ، ٢٠٠٥م: ٢٧٧)

– ليـس علی لوح قلبی سـوی ألف قامة الحبيب الرشـيقة ماذا عسـای أن أفعل فأستاذی لم يعلمنی حرفاً سواه.

ولا يری الشـاعر أشـعاره حصراً علی عصره بل يطرح ذاكـرة اللاوعی الجماعی ويتذكر أيام آدم (ع) فی جنات الخلدقائلاً:

طاير گلشن قدسم چه دهم شرح فراق　　كه در اين دامگه حادثه چون افتادم

– إننى طائر الروضة القدسية كيف أصف قصة الفراق وكيف قدمت إلى هذه الدنيا التى لا تعدو أن تكون مصيدة لحوادث الدهر.

من ملک بودم و فردوس برين جايم بود　　آدم آورد بدين دير خراب آبادم

(نفسه: ٣١٧)

– لقد كنت ملكا فى الفردوس الخالد إن آدم هو الذى أخذنى إلى هذا الدير الخرب.

«يقوم يونغ بتحديد معرفته حول النفس الأولى فى بنية نفس اليوم ليصل إلى قوالب وتصورات تشكل هيكلية نفوسنا قبل التاريخ. إن هذه القوالب والتصورات أو النماذج العليا حسب ما يسميه يونغ "Archetypes" فاقدة للمضمون وليس لها ثبات. غير أنها تبدأ بالحركة فى ظروف معينة لترسل رسائل اللاوعى الجماعى "Collectiveuneonsclous" إلى حدود النفس الواعية.» (ياورى، ٢٠٠٧م: ١٠٤)

شعر حافظ در زمانِ آدم اندر باغ خلد　　دفتر نسرين و گل را زينت اوراق بود

(حافظ: ٢٠٦)

– لقد كان شعر حافظ منذ عهد آدم فى جنات الخلد زينة لأوراق دفتر النسرين والورد.

چو لاله درقدحم ريز ساقيا مى ومشک　　كه نقش خال نگارم نمى رود زضمير

(نفسه: ٢٥٦)

– اسكب أيها الساقى فى كأسى خمرة ومسكاً كالورد فإننى لا أستطيع نسيان خال حبيبى.

فكما يذكر حافظ فإن اللاوعى الجماعى فى رأيه أكبر وأكثر تجربة من سائر أجزاء النفس باعتبار وجود العوامل الوراثية فيه فهو يحس بوجود عدم التوازن قبل سائر الأجزاء ويؤدى إلى الخلق الفنى وظهور الرّؤيا ليكرر الذكريات الأزلية. ويتجلى اللاوعى الجماعى هذا فى وجود حافظ بتذكر طرد الأب الأول(آدم) من الجنة فى غزله:

من كى آزاد شوم از غم دل چون هر دم　　هندوىِ زلفِ بتى حلقه كند در گوشم

– متى يمكننى أن أتحرر من أحزان قلبى بينما تأسرنى كل لحظة خصلة من خصل

شعر صنم من الأصنام.

پدرم روضه‌ی رضوان به دو گندم بفروخت   من چرا ملک جهان را به جوی نفروشم

(نفسه: ٣٤٠)

– إن أبی باع روضة رضوان لمقابل حبتی قمح فلم لا أبیع الدنیا کلها بحبة شعیر؟

یؤکـد مورنو علی الارتباط بـین الآنیما والآنیموس وبین الدیـن ویقول نقلاً عن فیکتــور وایت: إن الدین یفعّل الآنیما أو الأصل النســائی فی النفس. إن ذلک الجزء من الروح الذی کان یعتبره آغوســتین القدیس صورة عن المرأة هو العامل ذاته الذی یعدّ المظهر الماورائی لنظرة الانســان إلی الخالق وهو نفسه ما أغری حواء وتجلی علی شکل الأم والعروس فی السیدة مریم وفی الکنیسة وعلی الرغم من أن الدین هو عبارة عن نشاط الأنا الإرادی فإرادة الأنا ونشاطها هنا تعنیان «بالضبط تأیید اتباع الآنیما للألوهیة.» (مورنو، ٢٠٠٥م: ٧١)

چون کاینات جمله به بوی تو زنده‌اند   ای آفتــاب ســایه زما برمــدار هم

– لأنّ جمیع الکائنات تعیش بعطرک أیتها الشمس فلا تحجبی عنا ظلک.

خال‌مشکین‌که‌بدان‌عارض‌گندم‌گونست   سّر آن دانه که شد رهزن آدم با اوست

(حافظ: ٣٦٢ و ٥٧)

– إن الشــامة الســوداء التی علی خد الحبیب الأسمر تحمل أسرار تلک الحبة التی قطعت طریق آدم.

العلاقة باللاوعی

در اندرونِ من خسته دل ندانم کیست   که‌من‌خموشم‌و‌او‌در‌فغان‌و‌در‌غوغاست

(نفسه: ٢٢)

– لســت أدری من الذی یعیش فی داخل وجودی المتعب حیث إننی صامت لکنه یصرخ عالیاً ویثیر الضوضاء.

«إن اللاوعی الجماعی الإنســانی أی النموذج الأعلی یتصف بمفاهیم عالمیة وذلک لجذوره الضاربة فی تاریخ لا یقل عن عدة ملایین ســنة.» (شــایکانفر، ٢٠٠١م: ١٣٨)

«إن للنماذج العليا مظاهر مختلفة ويمكن تصنيف بعضها على النحو التالى: الأم، الشيخ العاقل، الطفل، البطل، الآنيما، الآنيموس، الذات، الطفل، القناع و ...» (جونز، ١٩٨٧م: ٣٦٦-٣٦٧) إن اللاوعى فى حقيقته عبارة عن النوازع الوراثية المشتركة التى يظهرها الإنسان فى الظروف المختلفة: إن حافظاً يكشف القناع فى اللحظات الحاسمة عن وجه الآنيما متجاوزاً حدود اللاوعى محدّثا إياها مؤمناً أن الآنيما تشتاق إلى رؤيته أيضاً:

به صورت از نظر ما اگر چه محجوبست   هميشه در نظر خاطر مرفّه ماست

- على الرغم من أن وجهه محجوب عنا غير انه دوماً فى بالنا.

اگر به سالى حافظ درى زند بگشاى   كه‌سال‌هاست‌كه‌مشتاق‌روى‌چون‌مه‌ماست

(حافظ: ٢٣)

- إذا ما طرق حافظ بابا فى عام من الأعوام افتحه فإنه يشتاق منذ سنين إلى رؤية وجهنا الجميل.

«عندما تعجز عقلية الرجل المبنية على المنطق عن تحديد الحقائق الكامنه فى لاوعيه فإن النفس النسائية تساعده على أن تستخرجها. فالدور الذى تلعبه النفس النسائية فى التوفيق بين عقلية الرجل والقيم الداخلية التى يفتح عبرها الطريق إلى الزوايا العميقة يعد أكثر حيوية.» (يونغ، ١٩٧٣م: ٢٨٦) وهنا يصبح نداء الأعماق الدليل االذى يفتح جميع العقد. ويقوم بدور بئاتريس "Beatrice" فى جنة دانته الضائعة أو دور رخش دليل رستم فى أرض سمنكان ليتسنى له لقاء تهمينه(الحبيبة).

خيال روى تو در هر طريق همره ماست   نسيم موى تو پيوند جان آگه ماست

- إن خيال وجهک فى كل طريق يرافقنا وإن نسيم شعرک يرتبط بنفسنا الواعية.

برغم مدّعيانى كه منع عشق كنند   جمال چهره تو حجت موجّه ماست

(حافظ: ٣)

- فعلى الرغم من الأدعياء الذين يمنعون العشق فإن جمال وجهک هو حجتنا الدامغة.

إن الآنيما لدى حافظ عبارة عن مفهوم عميق أزلى محفور فى عمق روح الشاعر منذ القدم وهى روحه المعروفة الوحيدة الخالدة.

يقول بول ريكور "Paul Ricueur": «إن القدسية أو الأمر المقدس عبارة عن

قطعة من وجودنا فهي الصخرة الصلبة في أعماق حياتنا.» (الإلياذة، ٢٠٠٢م: ٨) إن حافظاً يبحث عن هذه القدسية كجوهرة مستورة داخل منجم ليمنح رمز الأساطير القدسية والدينية حياة جديدة في قالب المفاهيم المجازية، إنه يتحدث عن عشق أزلي ويخفي العلاقة القائمة بين المحب والمحبوب وهي أمر مقدس قديم خلف حجاب من الواقع أو الأمور الدنيوية قائلاً:

در ازل دادست ما را ساقی ِلعل لبت جرعه‌جامی که‌من‌مدهوشِ‌آن‌جامم‌هنوز
(حافظ: ٢٦٥)

- لقد سقتني منذ الأزل شفتاك الجميلتان جرعة من كأس مازلت حائراً منها.

هرگزم نقش تو از لوحِ دل وجان نرود هرگز از یاد من آن سرو خرامان نرود
(نفسه: ٢٢٣)

- لن أنسى نقشك على لوح القلب والروح ولن أنسى قامتك الرشيقة المتمايلة.

«إن محبوب حافظ يذكّرنا بمعتقدات ايران القديمة التي كانت بناء على نظرية "كاتار" (حركة في العصور الوسطى) التي كانت توصل المرأة الخيالية التي خلقها الذهن إلى مرتبة روح القدس الأنثى أو الإلهة الأنثى التي كان تصور ممارسة الجنس معها يعتبر جريمة لا تغتفر. فالمحبوب ليس وسيلة لاستمرارية النسل بل هو جوهر معنوي يهدي نحو المعنى ... وقد كان أطهر تصور عن هذا المحبوب وأوهموجوداً في إيران القديمة.» (فضايلي، ٢٠٠٥م: ٢/٧٩-٨٨)

لذا فإن حافظاً لا يتمنى الوصال بل يثني على هذه الإلهة القدسية بشكل انطوائي بعيد عن أعين الآخرين.

مجال من همین باشد که پنهان عشق او ورزم کنار وبوس وآغوشش چه گویم چون نخواهد شد
(حافظ: ١٦٥)

- إن نصيبي هو أن أحبه خفية فما الفائدة من الحديث عن الوصال والقبلة والضم مادامت مستحيلة.

إن خيال الحبيب ينفخ روحاً جديدة في جسد حافظ حيث يقول:

آن زمان كارزوی دیدن جانم باشد در نظر نقش رخ خوب تو تصویر کنم
(نفسه: ٣٤٧)

– عندما أتمنی مشاهدة روحی أتصور فی خیالی وجهک الجمیل.

آن چنان مهر توام در دل و جان جای گرفت   که اگر سـر برود، از دل و از جان نرود

(نفسه: ۲۲۳)

– إن حبک قد ترسـخ فی قلبی وروحی بحیث إننی لو ذهب رأسـی لما ذهب هذا الحب من قلبی ومن روحی.

فی اعتقاد حافظ کما هو یعتقد إلیاذه «فإن القدسیة عنصر من بنیة الضمیر ولیست لحظـة فی تاریخ الضمیر. لذلک فإن تجربة القدسـیة أو إدراکهـا ترتبط ارتباطاً وثیقاً بمحاولة الإنسـان لبناء عالم مفعـم بالمعنی.غیر أن لغة تجلیات القدسـیة هذه ورموزها الدینیة مسـتعصیة علی الفهم إذ إنها وجدت قبل رحلة التفکیر لدی البشر ولکونها لغة خاصـة فریدة "Suisgeneris" فإن الهرمنوطیقیا ضروری لفهمه.» (الإلیاذة، ۲۰۰۲م:

۱۷) إن حافظاً یصوّر بلغة قدسیة جمال المحبوب الذی لا یوصف:

روی تـو مگـر آینـه لطف الهی اسـت   حقا که چنین است ودرین روی وریا نیست

(حافظ: ۶۹)

– هل إن وجهک مرآة اللطف الإلهی؟ إنه کذلک حقاً ولیس فی ذلک شائبة أو مراء.

تجلیات الآنیما فی شعر حافظ

العلاقة بین الرّؤیا والآنیما والآنیموس

«إن لغة الرؤیا هی أعمق مادة للخلق الفنی السامی وبالأحری فإن ما نراه فی المنام عبارة عما عشناه فی العهود السحیقة.» (یاوری، ۲۰۰۷م: ۱۰۲) کما یقول حافظ:

خواب آن نرگس فتانِ تو بی چیزی نیست   تاب آن زلف پریشانِ تو بی چیزی نیست

(حافظ: ۷۵)

ـ إن ما أراه فی منامی عن عینیک الفاتنتین لا یأتی من الفراغ إن تجاعید ضفائرک المشعة لا یأتی من الفراغ.

گفتم روم به خواب وببینم جمال دوسـت   حافـظ زآه وناله امـانم نمی‌دهـد

(نفسه: ۲۲۹)

- قلت علّني أنام قليلاً لأرى جمال الحبيب غير أن حافظاً لا يسمح لي بذلک من شدة الأنين والآهات.

إن تمثيل النوم في الواقع عبارة عن عرض حضور "الأنا" الواعية مقابل "ماوراء الأنا" اللاواعية لدى حافظ حيث يرينا مسار تمنياته:

ای معبّر، مژده ای فرما که دوشم آفتاب   درشکرخواب صبوحی هم‌وثاق افتاده بود

(نفسه: ٢٢١)

- يا مفسر الأحلام أبشر فقد رأيت في منامي عند السحر أن الشمس كانت تسكن معي ليلاً أي رأيت في المنام أني رزقت وصال الشمس "الحبيب".

«يولي يونغ أهمية كبيرة للأحلام فهي في رأيه "أصوات الطبيعة" التي تؤثر على كياننا.» (يونغ، ١٩٧٣م: ١٠٦) «كان يونغ يهتم اهتماماً بالغاً بتفسير الأحلام ولا يخلو من بعض الفائدة التذكير بأن السريالية كانت قد قبلت منذ البداية بحقيقة عالم الأحلام. فالأحلام في رأي يونغ تتمتع بلغة منطقية منسجمة فكلما انطلقت من قيود قوانين الزمان وقانون السببية كلما ازدادت غنى وثراء.» (الإلياذة، ٢٠٠٣م: ١٦٩) إن الأحلام في أشعار حافظ عبارة عن تلقي التجليات اللاواعية الجماعية فهو يرى هذه المراتب أعلى من وعي الإنسان لدى اليقظة إذ إنها تفتح أسراراً غامضة تنام بكل شوق وهي تتمنى أحلام الليل هذه، عسى أن يظهر الحبيب ثانية ليرزق الشاعر الوصال في عالم اللاوعي.

سحر کرشمه چشمت به خواب می دیدم   زهی مراتب خوابی که به زبيداريست

(حافظ: ٦٦)

- لقد كنت عند السحر أرى في منامي جمال عينيک فما أحلى المنام الذي يفوق اليقظة مرات.

فالأحلام في أشعار حافظ دليل الطريق الذي يبشّر بموعد اللقاء بين المحب والمحبوب.

العلاقة بين الخيال والآنيما

لقد قضى حافظ عمره بحثاً عن وصال الحبيب وذلک في مسار ذهني في وادي

الوهم اللامحدود وعاش بالأمانی حتی یرزق یوماً ما لقاء الجمال الذی یفوق کل جمال ففی مثل هذه العوالم یحدث الوصال الذی لا یتسنی فی عالم الواقع.

خیال روی تو در هر طریق همره ماست　　نسیم موی تو پیوند جان آگه ماست

(نفسه: ۲۳)

– إن طیف خیالک فی کل طریق یرافقنا إن نسیم شعرک یرتبط بروحنا الواعیة.

هم گلستانِ خیالم زتو پر نقش ونگار　　هم مشام دلم از زلفِ سمن سایِ تو خوش

(نفسه: ۲۸۷)

– إن روضة خیالی مفعمة بالنقوش بسببک کما أن رائحة ضفائرک العطره تنعش قلبی. (نفسه: ۲۸۷)

به پیش آینه‌دل هر آنچه می دارم　　بجز خیال جمالت نمی نماید باز

(نفسه: ۲٦۱)

– إن کل شیئ أرفعه أمام المرآة لا ترینی سوی خیال جمالک.

قد یمر حافظ بحالات لا تفتح الآنیما وجهها علیه فیحدثها فی هالة من الغموض، ففی هذه المرحلة فإن الشاعر الواله لم ینزه وجوده من التعلقات المادیة حتی یتجلی المحبوب علیه دون حجاب أو واسطة ویرزق اللقاء إذ إن تضحیة حافظ بحیاته لا تعدّ شیئاً أمام المحبوب:

چو جان فدای لبش شد، خیال می بستم　　که قطره ای ز زلالش به کام ما افتد

– عندما ضحیت بروحی لأجل شفتی الحبیبکان یمرّ فی خیالی خاطر وهو أن تنسکب من تلکما الشفتین قطرة ماء زلال علی فمی.

خیالِ زلفِ تو،گفتا که جان وسیله مساز　　کزین شکار، فراوان به دام ما افتد

(نفسه: ۱۱٤)

– غیر أن طیف خیال ضفائرک حذّرنی قائلاً لا تضحّ بروحک إذ إن مثل هذا الصید کثیر فی فخّنا.

چون خیال رویت، جانا، به خواب بینم؟　　کز خواب می نبیند چشمم بجز خیالی

(نفسه: ٤٦٤)

– أنّی لی أن أحظی برؤیة خیال وجهک فی المنام فقد تحول المنام نفسه لدیّ إلی خیالاً لا یُنال.

یرید حافظ فی بعض الأحیان إیصال رسالة إلی المخاطب غیر أنه لا یقصد أیّ مخاطب فألمه لیس من صنف التجارب البشریة المشترکة التی تحصل للجمیع. لذا فإنه یبحث عن واسطة تسبّب تجلی روح القدس علیه حتی یبلغ اللاوعی لدیه مرحلة الکمال بقدومه المبارک وأن یکتشف فی داخله ما لا یمکن إدراکه فی عالم الواقع وأن یبدل نحاس وجوده ذهباً إن تلک الروح المقدسة هی نداء الضمیر الذی یتجه نحوه:

فیض روح القدس ار باز مدد فرماید　　　دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می کرد

(نفسه: ١٤٣)

– لو أن فیض روح القدس أمدّنا مرة أخری، لأمکن الجمیع أن یبادروا إلی ما بادر إلیه المسیح.

اگر آن طایر قدسی ز درم باز آید　　　عمر بِگذشته به پیرانه سرم باز آید

(نفسه: ٢٣٦)

– لو أن طائر القدس عادنی ثانیة لعاد إلیّ الشباب والعمر الضائع رغم الشیخوخة.

درآ، که در دلِ خسته توان درآید باز　　　بیا که در تنِ مرده روان در آید باز

(نفسه: ٢٦١)

– عد إلیّ لتعود الحیاة إلی هذا القلب المعنّی عد إلیّ لتعود الروح إلی هذا الجسد المیّت.

ندای عشق تو دیشب در اندرون دادند　　　فضای سینه حافظ هنوز پر ز صداست

(نفسه: ٢٢)

– لقد رفعوا صوت حبک فی داخلی لیلة أمس إن فضاءات صدری مازالت مفعمة بالصوت.

یعتقد حافظ أنه فتح عینیه فی أولی حرکات الخلق علی جمال المحبوب غیر أن هذا اللقاء لم یدم طویلاً وبدأ الفراق غیر أن العهد الأزلی لم یدرکه النسیان لذلک فإن الشاعر یقضی العمر کله بحثاً عن الحبیب القدیم الذی ضیّعه عسی أن یتجسد الحب والأنس الأزلیان مرة أخری.

پیش‌ازین‌کاین‌سقف‌سبزوطاق‌مینابرکشن   منظر چشـــم مرا ابروی جانان طاق بود

(نفسه: ٢٠٦)

– قبل أن يُخلق الكون بكل ما فيه كانت عيناى تنفتحان على جمال حاجبى الحبيب.

نبود نقش دوعـــالم که رنگ الفت بود   زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت

(نفسه: ١٦)

– عندما كان الحب والأنس لم يكن الكونان قد خلقا بعد فالحب ليس أمراً جديداً فى هذا الدهر.

عشق من با خط مشکین تو امروزی نیست   دیرگاهیســـت کزیـــن جام هلالی مســـتم

(نفسه: ٣١٤)

– ليس حبى لجمال حاجبيک أمراً جديداً فأنا سكران من هذه الكأس الهلالية منذ عهد بعيد.

إن حافظاً يتعطش لعلاقة الآنيما ويبحث عن حريته من أسر المحبوب بتعابير متناقضة:

حافظ ازجورِتوحاشاکه‌بگرداندروی   مـــن از آن روز که در بندِ توام آزادم

(نفسه: ٣١٦)

– لن يعرض عنک حافظ بسبب جورک فأنا حرّيتى بدأت عندما أسرتنى أنت بحبک.

فى بعض الأحيان نجد الشـــاعر يعتبر طيــف خيال الحبيب على الوجود قضاء إلهياً لن يستطيع حلّه إلّا الآنيما.

مرامهرسیه‌چشمان‌زسربیرون‌نخواهدشد   قضای‌آسمانست‌این‌ودیگرگون‌نخواهدشد

(نفسه: ١٦٥)

– لن يخرج من رأســى حب صاحبات العيون السوداءإن هذا هو القضاء السماوى الذى لن يتغير.

دلم خزانــه اســرار بود ودســـت قضا   درش ببست وکلیدش به دلستانی داد

(نفسه: ١١٣)

– لقد كان قلبى مخزن الأسرار إلا أن يد القضاء أقفلت بابه وسلمت الحبيب مفتاحه.

الآنيما الشبيهة بالليل والسارية فيه

يقول يونغ: إن الظلام الموجود في كل شخصية باب يقود إلى اللّاوعي وبوّابة إلى الأحلام حيث يعبر منهما الوجهان الغامضان أي الظل والأنيما إلى حالات أحلامنا في الليل فهما قد يبقيان غير مرئيين وقد تسيطر "الأنا" على "النحن".

كما أن الآنيما تتجلى أحياناً في لاوعي حافظ على هيئة شخصية داخلية نسائية بضفائر سوداء في ظلام الليل لتتجاوز القواعد المألوفة وقد يتجلى وجه المحبوب في عينيه خمرة مسكرة يعبّها تباعاً ليقوم بالإبداع الفني بخيال ملوّن معطر.

درين خيال به سر شد زمانِ عمر و هنوز   بلای زلفِ سیاهت، به سر نمی آید

(نفسه: ٢٣٧)

- لقد انقضى العمر كله في هذا الوهم ولكن مصيبة ضفائرک السوداء لا تنقضي.

إن النسبة القائمة بين الوعي واللاوعي عند الشاعر تشبه النسبة القائمة بين الظلام والضياء. إن الأنيما تابعة في أعماق الظلمات التي ليست بها نافذة غير أنها تظهر بشكل غامض من العزلة الداخلية لتدفع حافظ إلى مناظرة:

گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم   گفتا که شبروست او از راه دیگر آید

(نفسه: ٢٣١)

- قلت إنني سأسد طريق الرؤية على طيف خيالک فقال بأنه يسري بالليل فيسلک طريقا آخر.

تبدأ الآنيما في غاية الظلام وفي لاوعي حافظ بالحديث معلنة عن شروط قدومها للقاء وإن أكثر هذه اللقاءات الغامضة تجري ليلاً ولا تحدث في النهار:

معاشران زحریفِ شبانه یاد آرید   حقوقِ بندگی مخلصانه یادآرید

(نفسه: ٢٤١)

- أيها الرفاق تذكروا نديماً مسامراً بالليل وتذكروا الحقوق المترتبة على العبودية المخلصة.

الآنيما المماثلة للماء

ترتبط الآنيما بالماء والريح يقول فريدافوردهام: «ترتبط الآنيما في الغالب بالماء

أو الأرض ويمكن أن تُمنح قوة عظيمة.» (فوردهام، ١٩٩٥م: ٥٧) وقد تروی الآنيما فی أشعار حافظ نفوس العطاش الذين يعانون الهجران عبر الاستعانة بالتلميح والتصوير فی لباس خضر النبی:

روان تشنه ی ما را به جرعه ای درياب   چو می دهند زلال خضر ز جام جمت

(نفسه: ٩٣)

- أغث نفوسنا العطشی بجرعة ماء مادام زماء حياة خضر النبی الزلال موجوداً فی كأسک.

تعدّ الكأس إحدی أكثر الرموز استخداماً فی أشعار حافظ وهی تحمل مفاهيم مثل «الماء الذی يلقح السماء والماء الذی هو رمز الحياة النفسية والباطنية.» (شواليه وگربران، ٢٠٠٥م: ٤٠٤١) ففی الأبيات التالية نلاحظ أن الشفاه والفم فی الآنيما تخلق ماء الخلود وتمنح الخلود مثل خضر النبی وفی هذه المرحلة فإنها ترفع الأنا من الحضيض إلی القمة:

آب حيوان اگر اين است كه دارد لب دوست   روشنست اين كه خضر بهره سرابی دارد

(حافظ، ٢٠٠١م: ١٢٤)

- إذا كان ماء الحياة هو ما فی شفتی الحبيبفإن خضراً لا يمتلک إذاً إلّا السراب.

دهان ِشهد ِتو رواج آب خضر   لب چو قند تو برد از نبات ِمصر رواج

(نفسه: ٩٧)

- إن شفتيک العسليتين سببتا الكساد لماء الحياة عند خضر ولسكّر مصر.

لب تو خضر ودهان تو آب حيوانست   قد توسرو وميان موی وبر، به هيأت عاج

- إن شفتيک هما خضر وإن فمک ماء الحياة وقامتک كالسرو وظهرک كالشعر دقيق وجسمک أبيض كالعاج.

الظل والآنيما

ليس الظل «كل ما فی الشخصية اللاواعية وإنما يمثل الظل الميزات والصفات غير المعروفة أو المعروفة جزئياً لدی "الأنا" ... وقد يتضمن الظل مجموعة من العوامل

الجماعيـــة التى تنبع من خارج الحياة الخاصة للفرد.» (يونغ، ١٩٧٣م: ٢٦٤) وقد أطلق يونغ على أحد أبعاد اللاوعى اسم الظل.

إن الخطوة الأولى فى السلوك الباطنى ومعرفة النفس هى مجاورة الظلال ومعرفتها. فهى لابد من أن تتحول إلى الضياء وبالنظر إلى أن الظل يساوى الظلام ويتضمن جهلنا بالأشـياء وعدم اطلاعنا عليها فإن ذلک هو نطاق الآنيما حيث نسـير لمعرفتها حسب معلوماتنا السـابقة. لأجل ذلک نجد أن حافظاً يبحث عن ظل المحبوب الباطنى ليمتزج معه. إن هذا الشـوق الثنائى يثير عقل حافظ وروحه ليجسد له الشوق القديم «الأطال شوق الأبرار إلى لقائى وإنى إلى لقائهم لأشد شوقا.» (عين القضاة، ١٩٩٨م: ٢١)

سایه معشوق اگر افتاد بر عاشق، چه شد؟ ما به او محتاج بودیم، او به ما مشتاق بود

(حافظ: ٢٠٦)

- مـا الذى حدث عندما وقع ظل المحبوب على المحب؟ لقد كنا محتاجين إليه ولكنه كان مشتاقاً إلينا.

إن كل شئ لما يشتد ويبلغ منتهاه يتحول إلى ضده فأشد ساعات الليل ظلاماً تشير إلـى أن القمر قادم وأن الظلال زائلة. وقد تحدث حافـظ ببيان فنى موجز عن امتزاج سواد الآنيما بضياء الآنيموس:

چشم جادوی تو خود عین سوادِ سحرست لیکن این هست که این نسخه سقیم افتادست

(نفسه: ٣٦)

- إن عينيک السـاحرتين تشـبهان سـواد السحر غير أن ما لاشـک فيه هو أنهما سقيمتان.

يعتبر حافظ الظل العامل المسـاعد واللاواعى الذى يسـتطيع كل شخص أن يشعر به فى داخله ويهتدى إليه كما يقول يونغ: «قد يقوم المهرج الذى نسيمه "الأنا" بأعمال معقـدة تمنع مـن ظهور نداء الباطـن.» (يونغ، ١٩٧٣م: ٢٧٧) ويطـرح حافظ مصطلح "الحجـاب" أو "الغبار" كبديل عن "الأنا" و"الظل" المانعـين للوحدة ولنداء الباطن من الظهور ويهيب بنفسه:

حجاب راه تویی حافظ ازمیان بر خیز خوشا کسی که درین راه بی حجاب رود

(حافظ: ٢٢١)

- أنــت حجاب الطريق يا حافظ فابتعد عنها طوبى لمن يســير فى هذه الدرب من دون حجاب.

جمــال يار نــدارد نقاب وپــرده ولى   غبــار ره بنشــان تا نظــر توانى كرد

(نفسه: ١٤٤)

- ليــس على جمال الحبيب قناع ولكن عليک أن تســكّن غبار الطريق لتتمكن من النظر إليه.

يعتقد الشاعر أن الوحدة والاتحاد يصبحان ممكنين بعد اجتياز تجاذبات الباطن وهنا يقترب من أفكار يونغ أى «الجمع بين الأضداد الذى هو أســاس نظام يونغ الفكرى.» (الإلياذة، ٢٠٠٢م: ١٦٧) ففى الأبيات التالية تتلاقى أفكار حافظ ويونغ إذ إنها ترتقى إلى مرحلة «تطلب فيها الذات من الأنا أن تختار الطريق بحرية.» (يونغ، ١٩٧٣م: ٢٧٨)

ميانِ عاشق و معشوق هيچ حايل نيست   توخودحجاب‌خودى،حافظ،ازميان‌برخيز

(حافظ، ٢٠٠١م: ٢٦٦)

- لا يوجــد بين المحب والمحبوب أى مانع فأنت يا حافظ حجاب نفســک فتنحّ عن الطريق.

معشوق چون نقاب ز رخ در نمى كشد   هركــس حكايتى به تصــوّر چرا كند

(نفسه: ١٩٦)

- طالما لا يرضى المحبوب بأن يكشف عن قناعه فلم يروى كل واحد حديثاً يتخيله.

حالى درون پرده بســى فتنه مى رود   تا آن زمان كه پرده بر افتد چها كنند؟

(حافظ، ٢٠٠١م: ١٩٦)

- الفتن التى تحدث فى الخفاء كثيرة فماذا عساهم فاعلون إذ أزيحت الستائر.

العلاقة بين الآنيما المفعمة بالأسرار وموضوع الحب

يشــير حافظ الذى يفكر بطريقة رمزية إلى نوع من المكاشــفة الباطنية أو المتعددة اللغات والقيمة "multi valent" تنتهى إلى معرفة الوحدة الكلية والوصول إليها. لذا

فإنــه يعتبر الصمت مثل النطق والحديث فهو في رأيــه عبارة عن الوصول إلى ماوراء التجارب المادية. ويســتعين حافظ بالرموز الدينية ليكشــف الطبقــات الباطنية للفكر الإنســاني الذي ليس واضحاً وشــفافاً ويعتبره الحياة الحقيقية إن حافظ يحب المحبوب الذي ليس له عنوان ويشير إليه بصورة رمزية.

سخن عشق نه آن است كه آيد به زبان ساقيا مى ده وكوته كن اين گفت وشنفت

(نفسه: ٨١)

- إن حديث الحب ما يجرى على الألسنة اسقنى أيها الساقى واختم هذا الحديث.

با هيچ كس نشانى زان دلستان نديدم يا من خبر ندارم يا او نشــان ندارد

(نفسه: ١٢٦)

- لم يكــن أحد يعرف عنوان ذلك الحبيب فإما ألا يكون لدىّ الخبر وإما ألا يكون لديهم العنوان.

يعتقد ميرتشــا اليادة أن الرمــز نافذة على عالم ماوراء التاريــخ "trans historique" ووسيلة الاتصال عند الانسان السامى «إن الرمز امتداد لتجلى القدسية بل هو تجلى القدسية ذاتها فهو الكاشف عن الواقع القدسى أو المعرفة الكونية إذ ليس أى تجل آخر قادراً على الكشــف عنه.» (اليــاذة، ٢٠٠٢م: ١١٤) ومن هنا نجد الحبيب الظاهر السريرة يُقبل على حافظ حيث يشرق النور من عالم الغيب وإن هذا التجلى هو القاتل المانح للحياة في آن واحد معاً.

حسن بى پايان او چندان كه عاشق مى كشد زمره ديگر به عشق از غيب سر بر مى كنند

(حافظ: ١٩٩)

- إن جماله اللامتناهى يقتل العشــاق تباعاً لكن جماعات العاشقين تظهر من الغيب ثانية.

آن يــار كزو خانه ما جــاى پرى بود سر تا قدمش چون پرى از عيب برى بود

(نفسه: ٢١٦)

- ذلــك الحبيــب الذى كان وجوده يجعل بيتنا منزلاً للملائكة كان من هامة رأســه وحتى أخمص قدميه خالياً عن أى عيب.

يؤكد حافظ على إنسـان العين وسـواده إذ إنه يشير إلى شـامة وجه الحبيب وفى الواقـع فإن اللاوعى عند حافظ يهتدى نحو معرفة الـذات الحقيقية وهى التى تفتح له الطريـق لمعرفة الكون تقول فى ذلك حوراء يـاورى «تعتبر العين فى علم النفس عند يونغ تمثيلاً عن عالم اللاوعى وإن النظر فى ظلماتها بداية الطريق الطويل فى عالم معرفة النفس والوصول إلى الفردية.» (ياورى، ٢٠٠٧م: ١٨٣)

سواد لوح بينش را عزيز از بهر آن دارم   كه‌جان‌رانسخه‌اى‌باشدزلوح‌خال‌هندويت

(حافظ: ٩٥)

- إن سواد لوح المعرفة عزيز لدىّ لأنه يذكرنى بشامة وجهك.

لا يطلـب حافظ الخلاص مـن حبال الحب إذ إنـه يعتبر فوزه فـى اتباع الآنيما ومرافقتها.

خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد   كه بسـتگان كمنـد تو رسـتگارانند

(نفسه: ١٩٥)

- لا رزق الله حافظا الخلاص من تلك الضفائر الجميلة إذ إن من ارتبطوا بها نالوا الفوز.

حافظ ار جان طلبد غمزه مستانه يار   خانهـاز غير بپـرداز و بهـل تا ببر

(نفسه: ١٢٨)

- إن حافظاً يتمنى من أعماق قلبه دلال الحبيب المفعم بالسكر أفرغ البيت من غير الحبيب ودع كل شيئ لأجله.

جز دل من كز ازل تا به ابد عاشق رفت   جاودان كس نشنيديم كه در كار بماند

(نفسه: ١٧٨)

- لم تسـمع أذناى بمن بقى خالداً فى عمل سـوى قلبى الذى ظل عاشقاً منذ الأزل إلى الأبد.

يعتبر يونغ أن «الحب عبارة عن الرغبة اللاواعية لدى الإنسان للوصول إلى توازن الميزات النسـائية والرجالية لديه فعلى سـبيل المثال فإن المرأة المطلقة هى المرأة التى تمتلك آنيما قويه وآنيموسـاً باهتة اللون- فهى عند ذلك تعشـق الرجل المثالى المطلق

أی الرجل الذی يمتلک آنيموســاً قويةوآنيما باهتة اللــون وفی واقع الأمر فإن حاجة نفوســنا إلــی التوازن الذی لا نجده فــی دواخلنا تدفعها إلی البحــث عنه فی الخارج ويبرز ذلک فی قالب الحب الذی هو عبارة عن كمال هذه الحاجة. إن العنصر الأنثوی هو تجســيد جميع الرغبات النفســية النســائية فی روح الرجال إن بعض هذه الرغبات عبارة عن: الأحاســيس و العادات الخلقية الغامضة والمكاشــفات وحالات الشهود و الحساســيات البعيدة عن المنطق و أنواع الحب الخاص و ... .» (يونغ، ١٩٧٣م: ٢٨٠) إن إحــدی الفوائد المترتبة علی وجود العنصر الأنثوی فی نفوس الرجال هی موضوع الإلهام الذی تعتبر الآثار الفنية نتيجتها، وقد اعترف حافظ بذلک حيث رأی أن أشعاره ليست إلّا من وحی الحبيب:

آن‌که‌درطرزغزل‌نکته‌به‌حافظ‌آموخت   يار شيرين سخن نادره گفتارِ منست

(حافظ: ٥١)

- إن من علمنی دقائق فن الغزل هو الحبيب اللسن ذو الكلام النادر.

تظهر الآنيما دوماً فی الجنس الآخر فهی تظهر فی الغالب فی الأحلام والأســاطير والأخيلــة وقد تتخذ بعــداً خارجياً. وتظهــر الآنيما فی الرجال فی قالب الأشــكال والأطوار المختلفة وهی تطرح دوماً ماهية الحب الخلابة المفعمة بالأسرار "eros".

از صدای سخن عشق نديدم خوش تر   يــادگاری که درين گنبــد دوّار بماند

(حافظ: ١٧٨)

- لم أسمع صوتاً جميلاً كصوت الحب ذكری بقيت فی هذه الدنيا خالدة.

بر جمال تو چنان صورت چين حيران شد   که حديثش همه جا در در و ديوار بماند

(نفسه: ١٧٨)

- لقد حارت الرســوم الصينية الخلابة فی جمال وجهک حيث ظل حديثها عن هذه الحيرة علی الحيطان والأبواب.

جمال‌شخص‌نه‌چشمست‌وزلف‌وعارض‌وخال   هــزار نکته درين کار و بار دلداريســت

(نفسه: ٦٦)

- ليــس الجمال بالعيــون، والضفائر، والخــد، والخال وبل إن هناک ألف ســر فی

موضوع الحب.

لا يربـط حافظ بين هذه المعرفة والزمن الحاضر وإنما يســتخدم عبارة ليلة البارحة تعبيراً عن هذه العلاقة القديمة:

ندای عشق تو دیشب در اندرون دادند　　فضای سینه حافظ هنوز پر ز صداست

(نفسه: ٢٢)

- لقـد ارتفع نـداء حبك ليلة البارحة فى باطنى فمنذ ذلك الحين وحتى الآن فإن فضاءات صدرى مفعمة بالصوت.

إننا نواجه بشــكل عام فى أشعار حافظ محبوباً إنسانياً وأديباً وصوفياً ومثالياً وإن هذا المقال يتناول المحبوب المثالى كأساس حيث يلقى هذا المحبوب بظلاله على غيره. إذ يتحدث حافظ عن محبوب لا يعرفه كما يجب وإنما يشعر به وليس له وجود جسدى بل هــو ممزوج بخياله حيث يتجلى منه بصيص ضوء فى وقت الأزمات ،إن المحبوب المثالى هــو البطــل الذى يحتل جزءاً كبيراً من آدابنا فهو كائن بعيــد المنال بل هو الضالة التى يبحث عنها الشاعر حتى يوم القيامة.

ای آفتاب خوبان می جوشد اندرونم　　یک ساعتم بگنجان در سایه عنایت

(نفسه: ٩٤)

- يا شمس الطيبين إن باطنى فى حالة غليان فامنحنى ساعة من عنايتك.

کوته نکند بحث سـر زلـف تو حافظ　　پیوسته شد این سلسله تا روز قیامت

(نفسه: ٨٩)

- لن يكف حافظ عن الحديث من ضفائرك فهذه سلسلة ممتدة حتى يوم القيامة.

يبحث الشاعر فى جميع الأوقات عن نفسه الضائعة حيث يراجع ذكرياته الأزلية فى خياله ولكنه مازال ملتزماً بذات نفسه:

بسوخت حافظ ودر شرط عشقبازی،او　　هنوز بر سر عهد و وفای خویشتن است

(نفسه: ٥٠)

- لقد احترق حافظ والتزم بشرط الحب فهو لم يزل على عهده وفياً به.

ليس لحافظ من يبوح لديه بأسراره إلّا الآنيما فهى الأقرب إليه من الجميع فهو يبلغ

الكمال والوحدة معها.

رازی کـه بر غـیر نگفتیـم ونگویی   با دوست بگوییم که او محرم رازست

(نفسه: ٤٠)

- إن السر الذی لم نقشه لأحد نبوح به للحبیب الذی یعد حافظاً للأسرار.

لقد اختفت الآنیما فی ظل ذهن الشاعر المضئ وقد تتجلی علیه وقد تختفی عنه:

شـیدا ازآن شدم که نگارم چو ماه ن   ابرو نمود وجلوه گری کرد و رو ببست

(نفسه: ٣٠)

-لقـد أصبحت عاشـقاً إذ إن حبیبی ظهرکالهلال و أظهـر حاجبه و جماله واختفی أخیراً.

إن حافظـاً یطالب الآنیما التـی تتحدث إلیه فی لباس المحبـوب بالعودة لیبدأمعها الحیاة.

باز آی که باز آید عمر شده‌ی حافظ   هرچند که ناید تیری که بشد از شست

(نفسه: ٢٧)

- عدّ إلیّ لیعود إلیّ العمر الضائع وإن کانت عودة السهم الی القوس مستحیلة.

الآنیما کالریح

قـد یخلق حافظ صورة کالریح عن الآنیما فهو فی البیت التالی یتحدث عن العنایة التی تسمو بوجوده وترفعه من مرحلة الأنا إلی مرحلة ماوراء الأنا والتجرد.

سنگ وگل راکند ازیمن نظر لعل وعقیق   هرکه را قدرِ نفس بادِ یمانی دانسـت

(حافظ: ٤٨)

- إن من عرف قیمة نفس الریح الیمانیة سیحوّل ببرکة نظرته الحجر إلی الجواهر.

کما یشیر فی أبیات أخری عن نسیم ضفائر الحبیب المعطر والذی عطّر کل مکان:

در آن زمین که نسیمی وزد ز طرّه دوست   چه جای دم زدن نافه‌های تاتاریست

(نفسه: ٦٦)

- کل أرض یهبّ فیها نسیم ضفائر الحبیب سیفقد فیها کل عطر قیمته.

درمجلس ما عطر میامیز که ما را   هرلحظه‌زگیسوی‌توخوشبوی‌مشامست

(نفسه: ٤٦)

- لا تنشر العطر فی مجلسنا فکل لحظة یأتینا عطر رائحة ضفائرک العبقة.

تا عاشقان به بوی نسیمش دهند جان   بگشود نافه‌ای و درِ آرزو ببست

(نفسه: ٣٠)

- لکی یفدی المحبون بحیاتهم لرائحة النسیم الذی یهب عن جانبهفتح الحبیب عطره وأغلق أبواب الآمال.

إن الآنیما تحتل فی ذهن الشاعر مکانة عظیمة تحسدها علیها الملائکة:

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت   به تماشای تو آشوب قیامت برخاست

(نفسه: ٢١)

- لقد مررتَ أیها الحبیب نشوان علی الملائکة فقامت القیامة لدیهم من مشاهدة منظرک.

الآنیما، شیخ الباطن

للشیخ فی أغلب أشعار حافظ قدرة علی الهدایة والدعم. یقول کوئیلو: «نغرق بالإیمان فی اللیالی المظلمة ونقوم بماکان یطلق علیه الکیمیائیون القدامی اسم "الأسطورة الشخصیة" ونستسلم کلیاً لأیة لحظة واثقین من أن هناک یداً ستقودنا فعلینا أن نقبل بها أو نرفضها.» (کوئیلو، ٢٠٠٢م: ٢٩)

پیر ما گفت: خطا برقلم صنع نرفت   آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد

(حافظ: ١٠٥)

- لقد أشار شیخنا أنه لا یوجد خطأ فی الخلق فیاله من صاحب نظرة عفیفة تخفی العیوب.

به کوی عشق منه بی دلیل راه قدم   که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد

(نفسه: ١٦٨)

- لا تسلک طریق الحب من غیر مرشد عارف بالطریق فقد حاولت مراراً ذلک وفشلت.

إن حافظـاً يشـاهد الآنيما المفعمة بالأسـرار المثيرة للخيال في وجه شـيخ العقل الملائكي إذ «إن الآنيما تظهر في الآداب وفي الرسوم ما بين الظلال والضوء ولا تظهر في الضوء الكامل.» (شميسـا، ٢٠٠٤م: ١٨٣) ونلاحظ في أشعار حافظ أن ريح الصبا أي قوة الروح الواعية تتحدث إلى شـيخ العقل "الآنيما" ويشير اليهما حافظ وكانهما مرتبطتان منذ عهد بعيد:

صبا بـه تهنيت پير مى فـروش آمد که موسم طرب و عيش و ناز و نوش آمد

(حافظ: ١٧٥)

– لقد جاءت ريح الصبا مهنئة الشيخ بائع الخمور وذلك أن موسم الفرح والسرور والدلال والشرب قدحان.

إن سـالک طريق الباطن يحتاج دوماً إلى شيخ فريد يرشده في هذه الدرب الوعرة وقد أشار حافظ إلى ذلک:

قطع اين مرحله بى همرهى خضر مکن ظلمات است، بترس از خطر گمراهى

(نفسه: ٤٩٢)

– لا تقطع هذه المرحلة دون مرافقة خضر، فهي الظلمات التي تسبب الضياع.

«قد تظهـر الآنيما في هيئة العقل الملكوتي في غايـة الجمال.» (ياوري، ١٩٩٥م: ١٢٠)

گر پير مغان مرشـد من شد چه تفاوت؟ در هيچ سرى نيست که سرّى زخدا نيست

(حافظ: ٦٩)

– لا أبا لي لو أصبح شـيخ مغان "الزرادشـتية" مرشـديفلا يوجد إنسان خالياً من السر الإلهي.

تظهر الآنيما في وادي الضلال والضياع كمرشد لتعلّم حافظاً الحزين المنكسر القلب المتألم كيفية السـلوک ولتكون بلسماً على جراحه. وتضع الآنيما الواعية مصباحاً أمام حافظ حتى يخرج عن جهله ويتخلص من ظلمات الباطن.

شب ظلمت و بيابان به کجا توان رسيدن مگر آن که شمع رويت به رهم چراغ دارد

(نفسه: ١١٧)

- إلى أين يمكن الوصول فى ليالى الظلام وفى الصحراء إلّا إذا كانت شمعة وجهک مصباحاً لطريقى.

شکسته وار به درگاهت آمدم که طبیب   بــه مومیایــی لطف توام نشــانی داد
(نفسه: ۱۱۳)

- لقد أتيتک منكسراً إذ إن الطبيب دلّنى على لطفک القديم.

ويظهر شــيخ الطريق والبعد الملكوتى من الآنيما عند الشــدائد النفســية ويقومان بتوجيه الشــخص الضائع كعملية التعويض عما فات فى ذهن الشــاعر: أى إن البطل عندما يعجز عن القيام بعمل ما بسبب العوامل الداخلية والخارجية فالتدبير الذى يجب أن يحــلّ هذه العقدة يظهر فى هيئة الآدميين ليوجّه "الأنــا" الباطنية المضطربة الضائعة لدى الشاعر.

در اين شب سياهم گم گشت راه مقصود   ازگوشه ای برون آی، ای كوكب هدايت
(نفسه: ٩٤)

- فى هذه الليلة المظلمة تهت عن الطريق فاطلع يا كوكب الهداية.

يعتقد غورين: «أن هذا الشــيخ الجليل يظهر ما يكون البطل فى وضع حرج لا ينفع معه إلّا رد فعل مناسب وأساسى أو النصائح الحسنة و ... التى تنقذه من هذه الورطة.» (غورين، ۱۹۹۱م: ۱۷۸)

غير أن لقاء شــيخ الباطن يتطلب معرفة أســرار تملأ وجوده شوقاً إلى نداء الحبيب وهنا يمتزج النصف الكامن لروح "ماوراء الأنا" مع حافظ فى لحظات روحانية وتجليات متنوعة مثل جبرئيل والحق والإنسان الكامل والهاتف والمحبوب لتحصل تجربة اللقاء.

تا نگردی آشنا زين پرده رمزی نشنوی   گوش نامحرم نباشد جای پيغام سروش
(نفسه: ٤٨٦)

- لن تسمع شيئاً ما لم تسمع سراً من خلف الستار فآذان غير الصديق ليست صالحة لسماع نداء الهاتف الغيبى.

ســحرم هاتف ميخانه به دولتخواهی   گفت باز آی كه ديرينــه‌ی اين درگاهی
(نفسه: ٤٨٨)

- لقد نادانی عند السحر هاتف الحانة قائلاً عد إلینا فأنت قدیم بهذا الباب.

ساقی بیا که هاتف غیبم به مژده گفت   با درد صبر کن که دوا می فرستمت

(نفسه: ٩٠)

- تعال أیها الساقی فقد قال لی الهاتف الغیبی مبشراً: اصبر علی الآلام فإننی سأبعث إلیک بالدواء.

الآنیما علی غرار النبات

زحسرت لبِ شیرین هنوز می‌بینم   که لاله می دمد ازخون دیده فرهاد

(نفسه: ١٠١)

- مازلت أشاهد فی الدم الخارج من عیون فرهاد الجاری حسرة علی شفتی شیرین أن الشقائق تنبت منه.

«فی إحدی النصوص الصوفیة العائدة إلی العصور الوسطی تبین صورة عن نفس امرأة طبیعتها علی النحو التالی: إننی وردة البریة وشقائق الجبال، إننی أم الحب الجمیل والخوف والعلم والرجاء المقدس ... واسطة بین العناصر أوفق بینها أحول الحارّ إلی البارد والبارد إلی الحار وأبلّل الناشف وأنشف المبلل. إننی موجود فی القسیس والقانون والنبی والکلام والعاقل والنصیحة. إننی أقتل وأبنی للحیاة ولن ینجو منی أحد.» (یونغ، ١٩٧٣م: ٢٩٢) وقد صوّر حافظ محبوبه المجهول فی قالب السرو والورد والشقائق و ... وقد تتحول الآنیما فی أشعار حافظ رمزاً نباتیاً ویتحول المحبوب إلی شجرة سرو یرویها الشاعر بدمع عینیه وقد تکون الآنیما وردة تغطی ضفائرها وجهها الجمیل وتتجلی فی هالة غامضة.

زسرو ِقد دلجویت مکن محروم چشمم را   بدین‌سرچشمه‌اش‌بنشان‌که‌خوش‌آبی‌روان‌دارد

(حافظ: ١٢٠)

- لا تحرمنّی من قامتک التی تشده السرو واغرسها فی عینیّ اللتین تجری میاهها دوماً.

بتی دارم که گرد گل زسنبل سایه بان دارد   بهار عارضش خطّی به خون ارغوان دارد

(نفسه: ١٢٠)

– لدیّ صنم یحیط بوجهه الجمیل مظلة من السنبل وعلی خدیه الشبیهتین بالربیع خط من دماء الأرجوان.

خون شد دلم به یاد تو، هرگه که درچمن   بند قبای غنچه گل می گشاد باد

(نفسه: ۱۰۲)

– لقد کان قلبی یزداد جرحاً وألما کلما کانت الریح تفتح فی وسط الروضة إزار أکمام الورود.

النتیجة

یعتبر تکرار ظاهرة الحب أهم ثیمات الشعر لدی حافظ فقد ألقی الأنس واللطف القدیمان فی خلق الکائنات بظلالهما علی عقل حافظ واستحوذ علی اللاوعی الجماعی والتجارب الشخصیة لدیه فقد وجد حافظ بین الآنیما وبین جمیع عناصر الحیاة علاقة رمزیة و وجد أن الآنیما تمنح الحیاة بقدسیة عدیمة النظیر کخضر النبی إذ إن دور الآنیما والآنیموس الطبیعی هو البقاء فی مکانهما وهو ما بین اللاوعی الفردی واللاوعی الجماعی وهما کجسر ینتهی إلی تصاویر اللاوعی الجماعی. إن لآنیما حافظ الباطنیة لحظة لا یسعها الإدراک واللغة. وقد ترتبط فی فکر الشاعر بقوة الطبیعة المولّدة کمثل یونغ وهی ماوراء الأنا التی تضم الأبعاد الأخلاقیة والاجتماعیة والقضائیة لدی حافظ إن حافظ مشغول القلب بسبب ارتباط الأضداد فهو یعتقد أن استعادة الوحدة الباطنیة لدی الإنسان تتسنی له عندما یستطیع أن یجتاز معبر التجاذبات التی تسبّب التشتت وذلک بتوجیه شیخ الطریق. إن هذه اللحظات الحاسمة فی حب حافظ المثالی تنزع إلی الوحدة والشمولیة بین الحب المجازی الأدبی والمثالی والصوفی فهو یتجاوز فی أغلب الأحیان حدود اللاوعی لیمیط القناع عن وجه الآنیما وتحدث هذه الحالة النفسیة لدیه عندما یأخذ مأخذ الجدّ ما یراه فیالمنامن الأحلام "ذات اللغة المنسجمة" وینام بکل شوق للقاء الحبیب إن الظلال الحالمة فی ذهن الشاعر ترفعه من مرحلة التجربة الفردیة المرتبطة بالتجاذبات الباطنیة المظلمة فی عالم الباطن المجهول إلی حدود المعرفة، معرفة الذات لیتخلص من قید الجهل ویدخل النور وعند ذلک تتجلی آنیما حافظ الضائعة

ونداؤه الباطني على حافظ وفي النهلية نرى أن المحبوب المثالي هو بطل أشعار حافظ الرئيسي الذي يبحث عنه الشاعر طوال عمره في ماوراء الأنا وعلى هيئة شيخ العقل.

وتأخذ الآنيما في أشعار حافظ أبعاداً متنوعة إذ ترتبط بالنوم والخيال وبالنبات وبالماء وبالظلال الباطنية. فالآنيما توجه حافظاً في أغلب الأحيان وتدله على الطريق بمفهوم عميق أزلي. حيث تتمكن من تلقي نداء الهاتف الغيبي عبر السلوك الباطني ومواجهة النفس منتظراً الفوز الأبدي وهو اجتياز مرحلة "الأنا" والوصول إلى "ذات نفسه"، ينزع حافظ إلى الوحدة التي انطبعت على قلبه منذ الأزل ويثور على القيم الاجتماعية بحثاً عن نصفه الضائع ضارباً عرض الحائط جميع التقاليد السخيفة المقيّدة للإنسان في العالم.

المصادر والمراجع

افلاطون. (۲۰۱۲م). رساله ضيافت. ترجمه محمدعلى فروغى و محمدابراهيم امينى فرد. طهران: جامى.

اليـاده، ميرچاده. (۲۰۰۲م). اسطوره و رمز در انديشه ميرچا الياده. ترجمة جلال ستارى. ط ۱. طهران: نشر مركز.

جونز، اوآخرون. (۱۹۸۷م). رمز ومثل در روانكاوى و ادبيات. ترجمة جلال ستارى. طهران: نشر طوس.

حافظ، شمس الدين محمد. (۲۰۰۱م). ديوان غزليات، به كوشش خليل. خطيب رهبر. ط ۳۱. طهران: انتشارات صفى عليشاه.

شايگان فر، ح. (۲۰۰۱م). نقد ادبى. طهران: انتشارات دستان.

شميسا، سيروس. (۲۰۰٤م). داستان يک روح. ط ٦. طهران: فردوسى.

شواليه، ژان وگربران، الن. (۲۰۰٥م). فرهنگ نمادها. ج ۲. ترجمه سودابه فضايلى. طهران: انتشارات جيحون.

عين القضاة، عبدالله بن محمد. (۱۹۹۸م). تمهيدات. تصحيح عفيف عسيران. ط ٥. طهران: انتشارات منوچهرى.

فرويد، زيگموند. (۲۰۱۱م). فرويد بنيانگذار روانكاوى. ترجمة عليرضا جزايرى و سيد على‌سينا رحيمى. ط ۳. طهران: نشر دانژه.

فريزر، جيمز ادوارد. (۲۰۰٤م). شاخه زرين. ترجمة محمد كاظم فيروزمند. ط ۱. طهران: انتشارات آگاه.

فضایلی، سودابه. (۲۰۰۵م). فرهنگ غرایب (آیین‌ها، اساطیر، رسوم، حرکات آیینی، اشیاء متبرک، کتاب های قدسی، اصطلاحات عرفانی). طهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکده مردم شناسی و نشر افکار.

فوردهام، فریدا. (۱۹۹۵م). مقدمه ای بر روانشناسی یونگ. ترجمة مسعود میر بهاء. طهران: سازمان انتشارات اشرفی.

کونیلو، پ. (۲۰۰۱م). بریدا. ترجمة آرش حجازی. طهران: انتشارات کاروان.

گورین، ا وآخرون. (۱۹۹۱م). راهنمای رویکردهای نقد ادبی. ترجمه زهرا مهین‌خواه. طهران: انتشارات اطلاعات.

مورنو، آنتونیو، یونگ. (۲۰۰۵م). خدایان وانسان مدرن. ترجمة داریوش مهرجویی. ط ۱. طهران: مرکز.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۹٦۲م). فرهنگ اساطیر واشارات داستانی در ادبیات فارسی. طهران: مؤسسه مطالعات وتحقیقات فرهنگی وسروش.

یاوری، حورا. (۲۰۰۷م). روانکاوی و ادبیات، (دو متن، دو جهان، دو انسان). طهران: نشر تاریخ ایران.

یونغ، کارل غوستاف. (۱۹۷۳م). انسان و سمبل هایش. ترجمة ابوطالب صارمی. ط ۱. طهران: امیرکبیر.

ـــــــــ (۱۹۸۹م). چهار صورت مثالی. ترجمة پروین فرامرزی. طهران: آستان قدس رضوی.

ـــــــــ (۱۹۹۱م). روان شناسی و دین. ترجمة فؤاد روحانی. ط ۳. طهران: انتشارات امیرکبیر.

ـــــــــ (۲۰۰۰م). روح و زندگی. ترجمة لطیف صدقیانی. طهران: انتشارات جامی.

ـــــــــ (۲۰۰٤م). ایون. ترجمة پروین فریدون فرامرزی. ط ۱. طهران: به نشر.